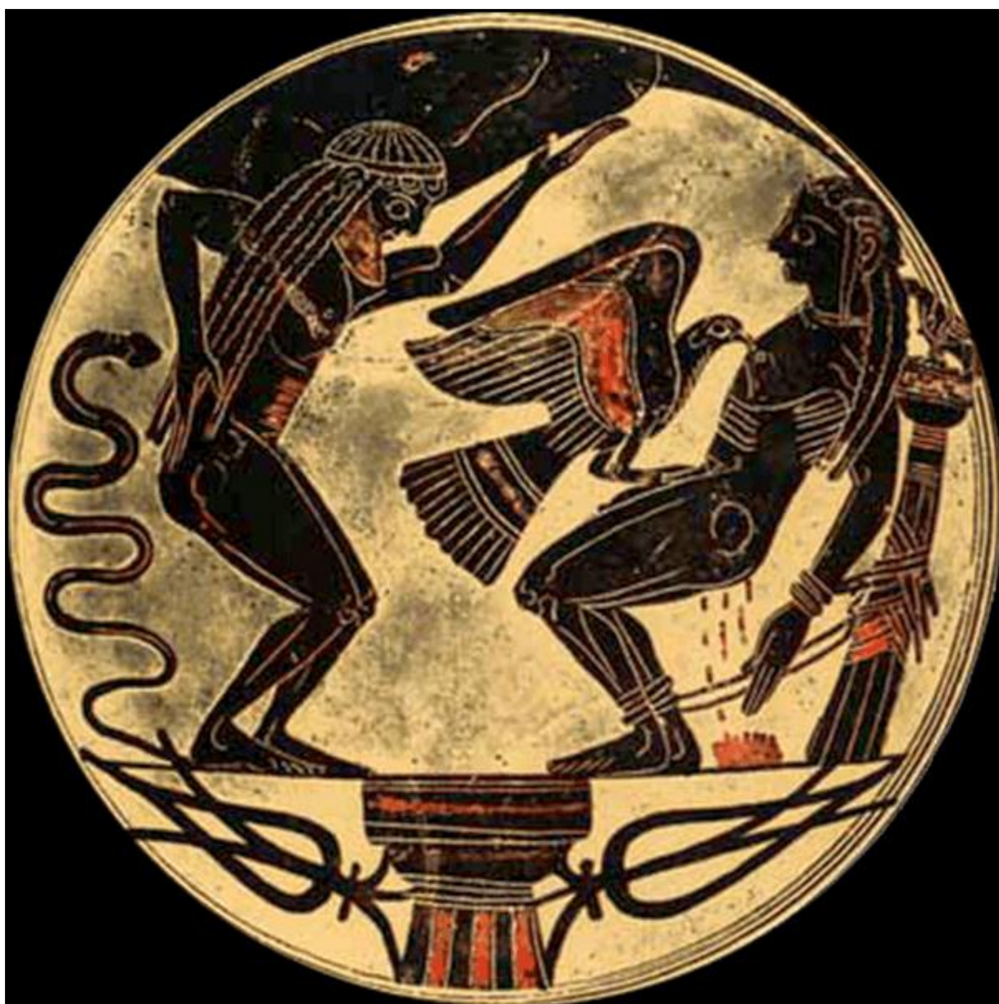


زایش تراژدی
از جانِ موسیقی

فریدریش نیچه

مترجم

عبدالحسین عادل‌زاده

ویراست نخست

مهر ۱۳۹۷

توضیحاتِ تاریخی

نخستینِ کتابِ نیچه، زایشِ تراژدی، در سالِ ۱۸۷۲، وقتی او ۲۸ سال داشت و استادِ فیلولوژیِ کلاسیک در بازل بود منتشر شد. این کتاب مدافعانِ خاصِّ خود را داشت، اما در کلّ با بازخوردی بسیار منفی از سوی جامعهٔ آکادمیک روبه‌رو گردید و باعثِ تنزّلِ وجههٔ آکادمیکِ او شد. همچنان که نیچه در بخشِ آغازین (الحاق‌شده در سالِ ۱۸۸۶) به‌روشنی بیان کرده، خودِ او نیز بعدها تردیدهایی جدّی در بابِ بعضی از بخش‌های این کتاب داشته است. علی ایّ حال، این کتاب از زمانِ انتشار تا کنون تأثیری عمیق بر تاریخِ تفکّرِ غرب به‌خصوص برداشت‌هایی که از فرهنگِ یونان می‌شود برجا گذاشته است و از آن به عنوان یک شاهکار یاد می‌شود.

در ویرایش‌های بعدی، بخشی از عنوانِ کتاب از عبارتِ «از دلِ موسیقی» به عبارتِ «هلنیسم و بدبینی» تغییر پیدا کرد، اما در هر حال، همان عبارتِ نخستین در گذرِ زمان متداول باقی مانده است.

توضیحات مترجم

منبعِ اصلیِ مترجمِ فارسی در این اثر، ترجمهٔ انگلیسیِ آن به قلمِ ایان جانسون[1] مدرّسِ کالجِ بریتیش کلمبیا بوده است، و در ضمن آن از دو ترجمه دیگر نیز برای مقایسه استفاده کرده: یکی ترجمهٔ رونالد اسپیرز[2] از انتشاراتِ دانشگاهِ کمبریج و دیگری ترجمهٔ ای. هاوسمن[3] از نخستین ترجمه‌های انگلیسی *زایشِ تراژدی* در سالِ ۱۹۱۰.

پاورقی‌های صفحات اکثراً عینِ آن چیزی است که در توسّطِ مترجمانِ انگلیسی ارایه شده، و در مواردی که پاورقی‌ای توسّطِ مترجمِ فارسی اضافه شده با نشانگر «م» در پایان نوشته مشخّص شده است.

عبدالحسین عادل‌زاده
مهر ۱۳۹۷

[1] Ian Johnston
[2] Ronald Speirs
[3] WM. A. Haussmann

فهرست

تلاشی برای نقدِ خود[۱]

آنچه بنیانِ این کتابِ مشکوک می‌تواند نام گیرد، پرسشی بی‌اندازه مهمّ و پُرشکوه و همچنین عمیقاً شخصی در زمان نگارش آن بوده — گواه چنین تأثیری دوره‌ای است که این اثر از آن سر بر آورد، *علارغم آنچه* خود از این اثر سر بر آورد، آن دورهٔ پُرآشوب جنگ‌های فرانسه و پروس در سال‌های ۱۸۷۰ و ۱۸۷۱. در همان حین که غرّشِ رعدآسای نبرد وورت[۲] سراسر اروپا را در بر گرفته بود، متفکّری دلبستهٔ راز و رمز، که قسمت بود آفرینندهٔ این کتاب نام گیرد ، سخت تأمل‌کنان و سرگشته، و در عین حال بسیار مغموم و دل‌آسوده، جایی در گوشهٔ کوهستان‌های آلپ خوش نشسته بود و اندیشه‌های خویش را در باب *یونان* روی کاغذ می‌آورد — هستهٔ اوّلیهٔ کتابِ غریب و غامضی که دیباچهٔ (یا ضمیمهٔ) حاضر می‌بایست به آن الحاق شود. چند هفته بعد، او خود را در برابرِ دیوارهای مِس[۳] یافت، در حالی که هنوز از عهدهٔ علامتِ سوالی که مقابلِ «صفا»[۴]ی ادعایی یونانیان و فرهنگ یونان قرار بود بر نیامده بود، تا آنکه بالأخره در آن ماهِ پُرتنش، در حالی که مذاکرات صلح در ورسای جریان داشت، او نیز با خود از درِ صلح وارد شد و در همان حال که دوران نقاهت بیماری‌ای را که با خود از جنگ به سوغات آورده بود پشتِ سر می‌گذاشت، کارِ نگارش «زایش تراژدی از جانِ موسیقی» را به پایان بُرد.[۵]

از موسیقی؟ موسیقی و تراژدی؟ یونانیان و موسیقیِ تراژدی؟ یونانیان و اثرِ هنریِ بدبینی؟ موفّق‌ترین، زیباترین و رشک‌برانگیزترین مردمان، کسانی با تحسین‌برانگیزترین شیوهٔ زندگی تا کنون — یونانیان؟ چطور چنین چیزی ممکن است؟ آیا از میانِ تمامیِ انسان‌ها آنان به تراژدی *نیازمند* بودند؟ و حتّی چیزی بیشتر — هنر؟ برای چه — هنرِ یونان؟

با تمام این تفاصیل، هر انسانی می‌تواند حدس بزند که این علامتِ سؤالِ بزرگ در بابِ ارزش هستی و وجود کجا قرار گرفته بود. آیا بدبینی *ضرورتاً* نشانه‌ای از اضمحلال، ویرانی، بدبختی و غرایزی فرسوده و ناتوان است؟ آنچنان که هندیان بودند، و آنچنان که امروز با ظهور و بروزی تمام، ما مردمانِ مدرنِ اروپا هستیم؟ آیا بدبینیِ *قدرت و توانایی* هم وجود دارد؟ گرایشی فکری به سمتِ آنچه در هستیِ خود دشوار، دهشتناک، شرارت‌آمیز و چالش‌برانگیز است و از چیزی سالم، نشاطی سرریزکننده و هستی‌ای *تماماً* پویا و سرزنده سر بر آورده؟ آیا شیوه‌ای برای رنج بردن از این تمامیت و سرشاریِ زندگی وجود دارد؟ شجاعتِ اغواکنندهٔ چشمان تیزبینی که *در پیِ* دشمنی هراسناک، دشمنی سزاوار و شایسته اند، تا در برابر آن بتوانند قدرت و تواناییِ خویش را بیازمایند و دریابند که «ترسیدن» را چه معنا و مفهوم است؟[۶]

اسطورهٔ *تراژیک* برای یونانیانِ بهترین، قوی‌ترین و دلیرترین دوره دقیقاً متضمّن چیست؟ آن پدیدهٔ عظیم و غول‌آسای دیونیسی[۷] چه؟ و آنچه از دلِ این بُعدِ دیونیسی زاده شد — تراژدی — چه؟ و در مقابل، ما قرار است از آنچه تراژدی را

---

[۱] همچنان که از خودِ متن مشخّص است، این بخش از کتاب چندین سال پس از انتشارِ نخست به آن الحاق گردید. نیچه بخشِ «تلاشی برای نقدِ خود» را سالِ ۱۸۸۶ به نگارش در آورد. متنِ اصلی که در میانهٔ سال‌های ۱۸۷۰ تا ۱۸۷۱ نوشته شده است با بخشِ «دیباچه‌ای بر ریچارد واگنر» شروع می‌شد که در نوشتهٔ حاضر بخشِ دوّمِ کتاب را تشکیل می‌دهد.

[۲] Wörth نبردِ وورت در آگوستِ ۱۸۷۰ روی داد که با شکستِ ارتشِ فرانسه از ارتشِ آلمان همراه بود.

[۳] Metz شهری در شمالِ فرانسه، مرکزِ ناحیهٔ لورن و مرکزِ شهرستانِ موزل — م.

[۴] نوشته‌هایی که در اواخرِ قرنِ هجدهم و اوایلِ قرنِ نوزدهم در آلمان متمایل به عصر کلاسیکِ باستان بودند اغلب بر «صفا»ی یونانی در مقابلِ مفاهیمی همچون جدّیّتِ قرونِ وسطا تأکید می‌کردند. بخشی از هدفِ نیچه نیز در اثرِ حاضر معطوف به ارایهٔ شرحی پیچیده‌تر از صفای یونانی است که در آن، این بینش را در همسازی با آنچه نیچه بینش‌های بدبینانهٔ شوپنهاور می‌انگارد قرار می‌دهد.

[۵] نیچه زمانی که به عنوان خدمهٔ پزشکیِ پروس در جنگِ فرانسه و پروس شرکت داشت دچارِ یک بیماریِ سخت و مزمن شد. این بیماری سرانجام او را وادار به رها کردنِ حرفهٔ دانشگاهیِ خود کرد.

[۶] در اپرای زیگفرید واگنر، قهرمانِ داستان معنای ترس را نمی‌داند، از همین رو تصمیم به کشفِ آن می‌گیرد.

[۷] در اسطوره‌شناسیِ یونان، دیونیسوس پسرِ زئوس و سملهٔ فانی بود، که به عنوانِ ایزدِ شراب با تشریفاتِ آیینیِ مستانه و خلسه‌آمیزِ گروهی ارتباط داشت.

کُشت – اخلاق و دیالکتیکِ سقراطی[1]، و خشنودی و صفای انسانِ نظری – چه چیزی بیرون بکشیم؟ در این‌باره چه؟ آیا این سقراط‌گرایی (Sokratismus) نمی‌تواند نشانه‌ای از اضمحلال، فرسودگی، بیماری و فروپاشی هرج‌ومرج‌طلبانهٔ غرایز باشد؟ و آیا «صفای یونانی» دوره‌های بعدیِ یونان نمی‌تواند تنها به منزلهٔ غروبی سرخ‌فام نگریسته شود؟ آیا گرایش‌های اپیکوری[2] که با بدبینی *در تنازع* است می‌تواند صرفاً واکنشی احتیاط‌آمیز از سوی یک انسان رنجور باشد؟ و حتی خودِ دانش، دانشِ ما – تمامیِ علوم با در نظر گرفتنِ آنها به عنوانِ نشانه‌ای از حیات، در کلّ چه معنایی را در پسِ خود دارند؟ مقصود از تمامیِ این علوم چیست، و حتّی در مفهومی جدّی‌تر باید پرسید *این علوم از کجا آمده است*؟ در این‌باره چه؟ آیا پژوهش‌های دانشورانه تنها هراس و بهانه‌ای در برابرِ بدبینی است؟ و یک نوعِ شیوهٔ سستِ دفاع از خود در برابرِ – *حقیقت*؟ و به تعبیری اخلاقی، چیزی شبیه بزدلی و خطا بودن؟ یا به تعبیری غیراخلاقی، یک حیلهٔ زیرکانه؟[3] آه سقراط، سقراط، شاید این بود رازِ *تو*؟ آه ای تسخرزنِ مرموز، شاید این بود تمسخرِ تو؟

۲

آنچه که آن زمان قصد داشتم به آن دست بیازم، چیزی هراسناک و خطرناک، مسأله‌ای شاخدار بود، نه ضرورتاً یک نرّه‌گاوِ واقعی، اما به هر روی یک مسالهٔ بدیع. امروز خواهم گفت که در اصل مسألهٔ دانش بود – تلقّیِ دانش برای نخستین بار به عنوانِ امری چالش‌برانگیز و مشکوک. لیک با آن کتاب، که از دلِ آن دلیری و بدگمانیِ جوان‌سالِ من سخن می‌گفت، چه کتابِ ناممکن و ممتنعی می‌بایست از دلِ تکلیفی تا این اندازه مغایر با روحِ جوانی سر بر آورده باشد!

برآمده از تجربیاتِ شخصی‌ای مطلقاً نارس، واقعاً ناپخته، که همگی در آستانهٔ چیزی انتقال‌یافتنی جای می‌گیرد، بناشده بر اساسِ هنر – چرا که مسألهٔ دانش را نمی‌توان بر اساسِ دانش درک کرد – کتابی شاید برای هنرمندانی با گرایش‌های تحلیلی و ظرفیّت‌های واپس‌گرایانه (که استثناء هستند، نوعی هنرمند که لازم است در طلب‌اش بر آییم و کسی که انسان نمی‌خواهد هرگز در پی‌اش بگردد...) سرشار از نوآوری‌های روانشناسانه و رموزِ هنری، با مابعدالطبیعهٔ یک هنرمند در پس‌زمینهٔ خود، یک اثرِ جوانانه، سرشار از روحِ جوانی و سودای آن، مستقل، به طرزی گستاخانه خودکفا، حتّی آنجا که به نظر می‌رسد با احتراماتی خاصّه به قدرتی برتر کرنش کرده است، و به طورِ خلاصه، اوّلین حتّی در هر معنای ناخوشایند کلمه، پریشان‌حال، و علی‌رغم دارا بودنِ مسأله‌ای که بیشتر مناسبِ حالِ سالخوردگان است، سرشاز از خطاهای جوانی، و مهم‌تر از همه با «درازگویی‌های مفرط» و «قیل‌وقال»[4]های خاصِّ خود. از سوی دیگر، با نظر به موفّقیّتی که کتاب به همراه داشت (به‌خصوص با وجودِ هنرمندِ بزرگی که گویی کتاب خود را در یک مکالمه طرفِ صحبت او قرار داده است، یعنی ریچارد واگنر[5])، کتاب *خودش را به اثبات رساند* – منظورم این است که از آن دست کتاب‌ها بود که در هر صورت میانِ «بهترین مردمانِ عصرِ خود»[6] مؤثّر واقع شد. از این نظر، با این بُعد از کتاب می‌باید با قدری ملاحظه و دوراندیشی روبه‌رو شد.

---

[1] سقراط (۳۹۹–۴۷۰ قبل از میلاد)، فیلسوفِ یونانی که بخاطر تلاش‌هایش جهت به چالش کشیدن عقاید مردمان هم‌عصرِ خود از طریقِ پرسشگری‌هایی ژرف معروف است. همچنین به عنوان شخصیتِ اصلیِ دیالوگ‌های اوّلیهٔ افلاطون، در تاریخِ فلسفه به عنوانِ نمایندهٔ اصلیِ ارایهٔ فهمی عقلانی‌تر از زندگی شناخته می‌شود.

[2] اپیکوروس (۲۷۰–۳۴۱ قبل از میلاد)، فیلسوفی که بر آن بود هدف از اندیشه‌ورزی کسبِ حیاتی آرام و عاری از هرگونه رنج است.

[3] واژهٔ آلمانی Wissenschaft که در اینجا بخشِ مهمّی از استدلالِ نیچه را شکل می‌دهد مجموعه‌ای از معانی را در دلِ خود جای داده است: پژوهش، دانش، پژوهش عالمانه. ما در این ترجمه معمولاً از معادلِ دانش، معرفتِ علمی و پژوهش برای این واژه استفاده کرده‌ایم. معنیِ این واژه به هیچ وجه محدود به علومِ فیزیکی نمی‌گردد.

[4] Sturm und Drang نامی است که به جنبشی طغیان‌گر و سرزنده در ادبیاتِ آلمان در دههٔ ۱۷۷۰ میلادی اطلاق می‌شود.

[5] ریچارد واگنر (۱۸۸۳–۱۸۱۳)، مصنّف و مقاله‌نویسِ آلمانی، که بیش از همه به‌خاطر اپراهایش معروف است. در اوایلِ شروعِ فعالیّت حرفه‌ای نیچه، او و واگنر (که در سالِ ۱۸۶۸ ملاقات کردند) دوستانِ نزدیک بودند.

[6] عبارتی منقول از دیباچهٔ Wallenstein's Camp اثرِ شیلر.

اما به هر رو، نمی‌خواهم پنهان کنم که این کتاب هم‌اکنون تا چه اندازه ناخوشایند در نظرم می‌آید، بعدِ شانزده سال تا چه اندازه غریب آن جلو در برابرم می‌ایستد — در برابرِ مردی سالخورده‌تر، مردی با بینشی صدها بار افزون‌تر، لیک با چشمانی که حتّی ذرّه‌ای نیز سردتر نگشته‌اند، و از کاری که این کتابِ جسور برای نخستین بار جرأتِ نزدیک شدن به آن را به خود داد جدا نیفتاده‌اند: *نگریستن به دانش از عدسیِ*[1] *یک هنرمند، بلکه نگریستن به هنر از عدسیِ زندگی.*

۳

بگذارید دوباره بگویم: امروز این اثر برای من کتابی ممتنع و ناشدنی است. آن را اثری با نوشتاری ضعیف می‌خوانم، ثقیل، خجالت‌آور، همراه با صُوَرِ خیالی پُر زرق‌وبرق و آشفته، زیادی احساسی، کم و بیش با رگه‌های تندی از طبایعِ زنانه، ناموزون در ضرباهنگ، بی هیچ انگیختاری برای شفّافیّتِ منطقی، بی‌اندازه خودبسنده و از این رو بی‌تفاوت نسبت به شواهد و مدارک، و حتّی بی‌اعتماد به شواهدِ *مرتبط*، همچون کتابی برای نوآموزان، همچون موسیقی‌ای برای آنان که با موسیقی تعمید کرده‌اند، آنان که از آغاز به واسطهٔ تجربیاتِ باطنی و اسرارآمیز همچون نشانِ شناخته‌شدهٔ رازآلودی میانِ خویشاوندانِ خونی *در هنر* (in artibus) با یکدیگر پیوند داشته‌اند، کتابی مغرور و پُرطَنطَنه، که از همان آغاز خودش را بر *جماعتِ غیرمذهبیِ* (profanum vulgus) تحصیل‌کرده حرام کرد، تا چه رسد بر «مردم»، لیک کتابی که همان‌گونه که تأثیراتِ آن به اثبات رساند و دارد به اثبات می‌رساند، این امر را نیز می‌بایست به خوبی درک کرده باشد که در جستجوی هم‌پیالگانِ مطنطنِ خویش برآید و آنان را به میدان‌های رقص و مسیرهای اسرارآمیزِ تازه دعوت کند.

به هر روی، در اینجا آوایی غریب سخن می‌گوید — مردم این امر را با کنجکاوی و به همان اندازه تنفّر تصدیق کردند — هواخواهِ خدایی همچنان «ناشناخته» که برای لحظه‌ای خود را زیر شنلِ مردی باسواد پنهان کرد، زیر سنگینی و هیبتِ جدلیِ انسانِ آلمانی، و حتّی زیرِ آدابِ ناجورِ یک دنباله‌روِ واگنر. در اینجا جانی وجود داشت با نیازهایی بیگانه و حتّی بی‌نام، حافظه‌ای مالامال از پرسش‌ها، تجربیات، مکان‌های سرّی، که در کنارِ آن، نامِ دیونیسوس همچون علامتِ سوالی افزون‌تر نوشته شده بود. در اینجا — مردم نیز مظنونانه خود این‌گونه می‌گفتند — چیزی همچون یک روحِ عارف و کم‌وبیش مایِنادس‌گونه[2] سخن می‌گوید، که به زحمت و دلبخواهانه چیزی‌هایی را به زبانی بیگانه مِنمِن‌کنان بیان می‌کند، آنچنان که گویی دقیقاً مشخّص نیست که قصدِ ابلاغِ چیزی را دارد یا می‌خواهد خود را پنهان کند.

این «روحِ تازه» می‌بایست نه گفته که *سروده* باشد! شرم‌آور است که آن زمان جرآت نکردم آنچه را می‌بایست بیان کنم در قالبِ یک شعر بریزم. شاید تواناییِ انجامِ یک چنین کاری در من بود! لااقلّ به عنوانِ یک فیلولوژیست — حتّی امروز نیز در این حوزه همه‌چیز برای کشف و کنکاشِ فلولوژیست‌ها تقریباً دست‌نخورده باقی مانده است! مهم‌تر از همه این موضوع *که* درست در اینجا مسأله‌ای وجود دارد — و اینکه یونانیان همچنان که پیشتر این‌گونه بودند قرار است تا زمانی که پاسخی به این پرسش که «دیونیسوس چیست؟» داده نشده، ناشناخته و ناشناختی باقی بمانند...

۴

به‌راستی دیونیسوس چیست؟ - این کتاب پاسخی را برای یک چنین پرسشی ارایه می‌دهد — یک «شخصِ بادانش» آنجا سخن می‌گوید، هواخواه و مُریدِ خدایش. شاید امروز با دقّتی بیشتر و شیوایی‌ای کمتر در بابِ یک چنین پرسشِ روانشناسانهٔ مهمّی به عنوانِ بنیانِ تراژدی میانِ یونانیان سخن بگویم. یکی از موضوعاتِ بنیادین، رابطهٔ یونانیان با درد است و میزان حسّاسیّت و تأثیرپذیری‌شان — آیا این رابطه ثابت باقی ماند؟ یا خود را دچارِ دگرگونی کرد؟ این پرسش که

[1] نیچه در اینجا واژهٔ نامأنوس Optik را به‌کار برده است که می‌توان آن را عدسی یا منشور ترجمه کرد.

[2] Maenad به زنانِ سرمستی که از پیروانِ دیونیسوس بودند اطلاق می‌شد.

آیا میلِ همواره رو به فزونی آنان به زیبایی، به جشنواره‌ها، سرگرمی‌ها و مراسماتِ آیینیِ تازه از نوعی فقدان، از محرومیت، از سودا و غصّه و از درد بر آمده بود. اگر فرض بگیریم که این ادّعای خاصّ درست باشد – و پریکلس یا بلکه توسیدید در خطابهٔ تدفین ما را بر آن دارند که اینچنین است[1] – پس آن میلِ متّضاد از کجا می‌بایست نشأت گرفته باشد، که پیش از میل به زیبایی پدیدار می‌گردد، یعنی میل به زشتی، اشتیاقِ بسیار قویِ هلنی‌های باستان به بدبینی، به اسطورهٔ تراژیک، به تصویر هر چیز هراسناک، شرارت‌آمیز، معمّاگونه، ویرانگر و گریزناپذیر به عنوانِ بنیادِ هستی؟ پس تراژدی می‌بایست از کجا آمده باشد؟ شاید از دلِ خوشی، از دلِ قدرت، از دلِ سلامتی سرریزکننده، از دلِ سرشاری‌ای مسحورکننده؟

و به تعبیری روانشناسانه، پس معنای آن دیوانگی‌ای که از دلِ آن هنرِ تراژیک و همچنین کُمیک رشد کرد چیست، دیوانگیِ دیونیسی؟ چه؟ آیا دیوانگی ضرورتاً نشانهٔ خفّت، اضمحلال و انحطاطِ فرهنگی نیست؟ آیا می‌شود گفت – پرسشی برای پزشکانی که به درمانِ دیوانگی می‌پردازند – اختلالاتِ اعصاب با *سلامت* در ارتباط است؟ با جوانیِ افراد و با جوان بودن؟ از سنتزِ خدا و بُز و شکل‌گیریِ ساتیر چه چیزی آشکار گشته است؟ از دلِ کدامین تجربهٔ شخصی، کدامین انگیختار، انسانِ یونانی می‌بایست شیفتهٔ دیونیسوس بوده و انسانِ اصیل را همچون یک ساتیر تصوّر کرده باشد؟ و تا آنجا که به بنیانِ هم‌سُراییِ تراژیک (آوازِ گروهِ کُر) مربوط می‌شود، در آن سده‌هایی که تنِ یونانی رشد و نموّ یافت و روحِ یونانی سرشار از زندگی گشت، آیا همه این‌ها جذبه‌هایی بومی بودند؟ خیالات و وهم‌هایی که سراسرِ جوامع و سراسرِ پیکره‌های فرهنگی در آن سهیم‌اند؟ این چطور؟ چه می‌شد اگر قضیهٔ این‌گونه می‌بود که یونانیان، درست در غنا و سرشاریِ جوانی‌شان، میل *به* امرِ تراژیک می‌داشتند و بدبین می‌بودند؟ اگر این دقیقاً خودِ جنون، به تعبیرِ افلاطون، بوده باشد که *بزرگترین* برکات را به سرتاسرِ یونان آورده باشد چه؟

و از سوی دیگر، با چرخانیدنِ موضوع، اگر دقیقاً در دورهٔ تحلیل و تضعیفِ یونانیان بوده باشد که آنان پیوسته خوشبین‌تر، صوری‌تر، ریاکارتر، و با شهوتی افزون‌تر نسب به منطق و فهمِ عقلانیِ جهان، «سرخوش‌تر» و «علمی‌تر» شده باشند چه؟ این چیست؟ علی‌رغمِ تمامِ «اندیشه‌های مدرن» و تعصّباتِ ذائقهٔ دموکراتیک، می‌توان گفت که پیروزیِ *خوش‌بینی*، سلطهٔ رو به گسترش *معقولیّت*، *فایده‌گراییِ* نظری و عملی، و همچنین خودِ دموکراسی، که در دوره‌ای مشابه اتّفاق افتاد، بیشتر نشانه‌ای از یک قدرتِ رو به زوال، از یک عصرِ کهنِ رو به ظهور، از یک فرسودگیِ روانشناسانه است تا بدبینی؟ آیا اپیکور یک خوش‌بین بود؟ – دقیقاً به این خاطر که داشت *رنج می‌کشید*؟ – می‌بینیم که این کتاب سنگینیِ کوله‌بارِ کاملی از پرسش‌هایی صعب را بر دوش می‌کشد – اجازه بدهید مشکل‌ترین پرسش را نیز اضافه کنیم: اخلاق از نقطه‌نظرِ *زیستن* به چه معنا است؟...

۵

بخشِ دیباچه‌ای بر ریچارد واگنر پیشتر به طرحِ این قضیه پرداخته بود که هنر – و *نه اخلاق* – فعّالیّتِ مابعدالطبیعیِ اصلیِ بشر بوده است؛ در خودِ کتاب بارها و بارها این گفتهٔ یادآوری‌کننده که هستیِ جهان تنها به عنوانِ پدیده‌ای زیبایی‌شناسانه *موردِ توجیه قرار گرفته* است ظاهر می‌شود. در حقیقت، سرتاسرِ کتاب تنها به بازشناختِ شعورِ یک هنرمند و – معنایی عمیق‌تر که در پسِ هر چیز رخ می‌دهد – «یک خدا»، اگر میل‌تان باشد، می‌پردازد، لیک مسلّماً یک خدا – هنرمندِ بی‌اندیشه و بی‌اخلاق، که در آفریدن و ویران کردن، در چیزهای نیک و همچنین بد، مایل است که از شعف و نیروی خودکامهٔ خویش به یک اندازه آگاه شود، خدایی که در عینِ آفرینشِ دنیاها، خویشتن را از محنتِ سرشاری و ازدیاد،

[1] Pericles پریکلس (۴۲۹–۴۹۵ قبل از میلاد)، رهبرِ سیاسیِ آتن در اوجِ قدرت خود؛ در خطابهٔ تدفینِ او، آنچنان که توسّطِ تاریخدانِ معاصرِ او توسیدید (Thucydides) (۳۹۵–۴۶۰ قبل از میلاد) شرح داده شده است، یاد و خاطرهٔ آتنیانی که در نخستین سالِ جنگ‌های پلوپونزی کشته شدند گرامی داشته می‌شود، و به گرامیداشتِ شکوهِ آتن و شهروندانِ آن پرداخته شده است.

از رنجِ تعارضاتِ گریزناپذیرِ درونی، رها می‌سازد. جهان در هر لحظه رستگاری و نجاتِ کسب‌شدهٔ خداوند است، همچنان که جاودانه در تغییر، جاودانه تصویری تازه از کسی است که بیش از همه رنج می‌کشد، کسی که بیش از همه از تعارضات رنجور است، متناقض‌ترین فرد، کسی که نیک می‌داند چگونه خویشتن را تنها در نمود و ظواهر حفظ کند.

ممکن است مردم تمامیِ این مابعدالطبیعهٔ هنری را دلبخواهانه، عبس و خیالی بخوانند — نکتهٔ اصلی دربارهٔ آن این است که قرار است گرایشی را در خود آشکار کند که از جهاتی همه‌چیز را برای خاطرِ ایستادن در برابرِ تفسیرِ اخلاقی و معنادار بودنِ هستی قربانی کند. در اینجا شاید برای نخستین بار بدبینی‌ای «فراسوی نیک و بد» اعلام شده باشد؛ در اینجا همان «انحراف در عقیده»[۱]ای در قالبِ واژگان و فرمول‌ها بیان گشته است که شوپنهاور[۲] هرگز از نثار کردنِ خشمگینانه‌ترین لعنت‌ها و آذرخش‌های خویش بر آن خسته نشد — فلسفه‌ای که جرأت قرار دادنِ خودِ اخلاق در دنیای پدیده‌ها را به خویش می‌دهد، جرأت زیرمجموعه قرار دادنِ آن را، نه صرفاً زیرمجموعهٔ رؤیاها (در معنای برخی *اصطلاحاتِ فنّیِ* (terminus technicus) ایده‌آلیستی)، بلکه زیرمجموعهٔ توهّمات، همچون یک نمود، وهم، مغلطه، تفسیر، چیزی برساخته، اثری هنری.

شاید ژرفای این گرایشِ متعارض با اخلاق را بتوان از روی سکوتِ ظریف و متخاصمانه‌ای که نسبت به مسیحیت در سرتاسرِ این کتاب اتّخاذ شده است اندازه‌گیری کرد – مسیحیت به عنوانِ افراطی‌ترین عنصر در بسطِ زمینه‌های اخلاقی‌ای که بشر تا کنون برای گوش فرا دادن به آن در دسترسِ خویش داشته است. حقیقتِ امر این است که هیچ‌چیزی در برابرِ این تفسیر و توجیهِ تماماً زیبایی‌شناسانه از جهان، آنچنان که در این کتاب آموزش داده می‌شود، با تضادّ و تعارضی بزرگ‌تر از اصولِ مسیحیت قرار نمی‌گیرد، اصولی که صرفاً اخلاقی باشد و مایل است که اینچنین باشد، اصولی که با موازینِ مطلقِ خود مثلاً با حقّ‌گوییِ خداوند شروع می‌شود و هرگونه هنری را به حوزهٔ دروغ تقلیل می‌دهد — به عبارتی دیگر، اصولی که هنر را انکار می‌کند، محکوم می‌کند و بر آن حدّ جاری می‌سازد.

در پسِ چنین شیوه‌ای از تفکّر و ارزیابی که می‌باید مخالفِ هنر باشد، مادامی که به گونه‌ای واقعی و اصیل است، من همواره *چیزی مخالفِ زندگی*، تنفّری خشمگینانه و کینه‌توزانه نسبت به خودِ زندگی را در می‌یابم؛ چرا که تمامیِ زندگی بر نمود، هنر، توهّم، نورشناسی و بینایی، و نیاز به چشم‌انداز و خطا بنا گشته است. مسیحیّت از همان ابتدا به طرزی سرتاسری و کلّی اساساً انزجارِ زندگی و به ستوه آمدن از زندگی بود، که تنها خود را به جامهٔ ایمان به یک زندگیِ «دیگر» یا «بهتر» در آورد، تنها خود را درونِ آن پنهان کرد، تنها خود را به آن آراست. نفرت از «جهان»، دشنام و نفرینی بر عواطف، ترس از زیبایی و حسّیّت، جهانی در فراسو آفریده شد تا جهانِ این‌سو ساده‌تر خفیف و بی‌آبرو گردد، در اعماقِ اشتیاق به هیچی، به انقراض، به غنودن، تا خودِ «سبتِ تمامِ سبت‌ها»[۳] – تمامیِ این‌ها به علاوهٔ میلِ بی‌انتهای مسیحیّت به *تنها* مجال دادن به ارزش‌های اخلاقی برای بروز، همیشه در نظر من خطرناک‌ترین و شبح‌گونه‌ترین شکلِ ظهور احتمالی «میل به ویرانی» بوده است، حدّاقلّ نشانه‌ای از ژرف‌ترین بیماری‌ها، درماندگی‌ها، بدخُلقی‌ها، خستگی‌ها و فقیرسازی‌ها در زیستن، چرا که در چشمانِ اخلاق (به‌خصوص اخلاقِ مسیحی، که اخلاقِ مطلق است) زندگی را *می‌باید* به دیدهٔ امری همواره و به طرزی گریزناپذیر اشتباه نگریست، زیرا زندگی از اساسِ غیراخلاقی *است* — و این‌گونه، زندگی را منکوب‌شده در زیر سنگینیِ حقارت و نه‌هایی جاودانه، *می‌باید* در نهایت به عنوانِ چیزی که سزاوار خواستن نیست، چیزی به‌ذاته ناسزاوار و بی‌ارزش تجربه کرد. و امّا خودِ اخلاق چه؟ آیا اخلاق نمی‌تواند یک «میل برای انکارِ زندگی»،

---

[۱] به نقل از Parerga اثرِ شوپنهاور.

[۲] آرتور شوپنهاور (۱۸۶۰–۱۷۸۸)، فیلسوفِ آلمانی که آثارش تأثیری عمیق بر نیچه بر جای گذاشت.

[۳] اشاره به بخشی از *سفرِ لاویانِ* تورات دارد که در آن گفته می‌شود «در سبتِ سبت‌ها دست از کار خواهید کشید و روزه خواهید گرفت ...» – م.

یک غریزهٔ پنهانِ ویرانی، اصلی برای تباهی، زوال، افترا، و شروعی برای یک پایان باشد؟ و این‌گونه، خطرِ تمامیِ خطرها؟...

و این‌گونه، غریزهٔ من آن زمان در این کتابِ بحث‌برانگیز خود را *در برابرِ* اخلاق قرار داد، همچون غریزه‌ای تصدیق‌گرِ زندگی، و برای خویش اصولی کاملاً متفاوت و شیوه‌ای تماماً متضادّ از ارزیابیِ زندگی ابداع کرد، شیوه‌ای صرفاً هنری و *ضدّ–مسیحی*. چنین چیزی را چه باید خواند؟ به عنوانِ یک فیلولوژیست و انسانِ ادیب و فرهیخته، آن را تعمید دادم و با قائل شدنِ قدری آزادی برای خود — زیرا کیست که نامِ درستِ آنارشست را بداند؟ – از روی یک ایزدِ یونانی آن را *دیونیسی* خواندم.

۶

آیا مردم ماهیّتِ تکلیفی را که آن زمان به خود جرأت دادم گریزی بر آن بزنم درک می‌کنند؟ چقدر الان از این واقعیّت پشیمان‌ام که آن زمان هنوز این شجاعت (یا خودخواهی؟) را کسب نکرده بود که از هر لحاظ به خود اجازهٔ استفاده از زبانی فردی را برای یک چنین نقطه‌نظرهای شخصی و هنرنمایی‌های مهوّرانه بدهم — اینکه مجدّانه در تلاش بودم ارزیابی‌های عجیب و تازهٔ خود را با فرمول‌هایی از شوپنهاور و کانت[۱] بیان کنم، چیزی که اساساً در مخالفتی کامل با روحِ کانت و شوپنهاور، و همچنین ذائقهٔ آنها، قرار داشت!

شوپنهاور دربارهٔ تراژدی چه فکر می‌کرد؟ او می‌گوید «آنچه به هر چیزِ تراژیک برانگیزانندهٔ خاصِّ آن را برای تعالی می‌دهد تقویّتِ این شناخت و ادراک از هستی است که جهان، که زندگی، هیچ‌گونه خشنودیِ بایسته‌ای را نمی‌تواند فراهم بیاورد، پس *ارزشِ آن را ندارد* که بخواهیم خود را وقفِ آن بکنیم؛ روحِ تراژیک مرکّب از یک چنین بینشی است — بنابرین چنین امری به *کناره‌گیری* می‌انجامد.» (*جهان همچون میل و تصوّر*، II،۳،۳۷). آه چه متفاوت و دیگرگونه دیونیسوس با من سخن گفت! دقیقاً کلّیّتِ این اصولِ *کناره‌گیری* (Resignationismus) آن زمان چه دور از من بود!

لیک چیزی بدتر نیز دربارهٔ کتابِ من وجود دارد، چیزی که هم‌اکنون بیش از تیره‌وتار کردن و ضایع ساختنِ اندارهای دیونیسوسی با فرمول‌های شوپنهاور باعثِ پشیمانی‌ام است: مانندِ این مورد که به طورِ کلّی مسألهٔ پراهمّیّتِ یونانیان را، آنچنان که در وجودِ من سر بر آورد، با درهم‌آمیزیِ آن با مدرن‌ترین موضوعات برای خود نابود ساختم! پشیمان‌ام که آنجایی امیدوار شدم که چیزی برای امیدواری وجود نداشت، آنجایی که هر چیز به طرزی کاملاً مشخّص دلالت بر یک نقطهٔ پایان داشت! اینکه بر اساسِ تازه‌ترین موسیقیِ آلمان، شروع به بازگوییِ داستان‌هایی دربارهٔ «هویّتِ آلمانی» کردم، آنچنان که گویی آن هویّت درست در شُرُفِ کشفِ خویشتن است، در حالِ بازیابیِ دوبارهٔ خویش است — و اینکه درست در زمانی که جانِ آلمانی، که در زمان‌هایی نه چندان دورتر هنوز میلِ خود برای حکمرانی بر اروپا و قدرتِ پذیرشِ رهبریِ آن را در خود داشت، به عنوانِ واپسین وصیّت‌اش، خیلی راحت در حالِ واگذاریِ تاج و تخت برای همیشه بود، و تحتِ لوای دستاویزِ پُر زرق‌وبرق و متظاهرانهٔ تأسیسِ یک امپراتوری، داشت به سمت اعتدالی صلح‌جویانه، به سمت دموکراسی و «اندیشه‌های مدرن» حرکت می‌کرد!

حقیقتِ امر این است که در طیِّ این سال‌ها نیک آموخته‌ام که در بابِ این «هویّتِ آلمانی» با فقدان شایسته‌ای از امید و رحمت بیندیشم — و همچنین در بابِ *موسیقیِ معاصرِ آلمان*، که گوش‌تاگوش رمانتیک و غیریونانی‌ترین شکلِ ممکنِ هنر است، و در کنارِ آن تخریب‌گرِ درجهٔ یک اعصاب، با خطری مضاعف برای مردمانی که عاشقِ باده‌نوشی‌اند و عدمِ

[۱] امانوئل کانت (۱۸۰۴–۱۷۲۴)، فیلسوفِ آلمانی و یکی از شاخص‌ترین چهره‌های دورهٔ روشنگری.

وضوع و شفّافیّت را همچون یک فضیلت گرامی می‌دارند، چرا که ماهیّتِ دوگانهٔ یک مخدّر را که ذهن را به شکلی توأمان مست و *مَنگ* می‌کند دارا است. — البته سوای امیدهای عجولانه و کارکردهای عملیِ ناقص در بابِ عصرِ حاضر که آن زمان نخستین کتابِ خویش را با آن ضایع ساختم، همچنان آن علامتِ سؤالِ دیونیسی بزرگی که آنجا مطرح کردم به قوّتِ خود باقی است، همچنین در رابطه با موسیقی: چگونه یک فرد می‌باید موسیقی‌ای خلق کند که دیگر در بنیان‌های خویش مانندِ موسیقیِ آلمانی رمانتیک نباشد – بلکه *دیونیسی* باشد؟

۷

لیک سرورِ من، پس چه چیز در تمامیِ دنیا رمانتیک است اگر کتابِ *تو* این‌گونه نیست؟ آیا نفرتِ عمیق از «مدرنیسم»، «واقعیّت» و «اندیشه‌های مدرن» می‌تواند فراتر از آنچه در مابعدالطبیعهٔ هنرمندانِ تو طرح گشته به پیش برود — که هنوز هم ترجیح می‌دهد معتقد به هیچی و شرّ باشد تا «همین جا و حالا»؟ آیا نُتِ باس[1] بنیادینی از خشم و میل به ویرانی در زیرِ تمامِ هنرِ آوایی چندصدایه و نغمه‌های اغواگرِ تو تلق‌تلق نمی‌کند، جدّیّتی تندوتیز در مخالفت با هر چیزِ «معاصر»، میلی که چندان هم از هیچ‌گراییِ عملی دور نیست، و به نظر می‌رسد که دارد می‌گوید «همان بهتر که هیچ درست باشد تا *تو* درست باشی، تا حقیقتِ *تو* صحیح باشد!»

به من گوش فرا دِه، ای پرستشگرِ هنر و آقای بدبینِ من، با گوش‌هایی گشوده به متنی برگزیده از کتابِ خویش گوش فرا ده، به نوشته‌ای که متنی ناشیوا در بابِ کُشندهٔ اژدها نیست، متنی که ممکن است برای آنانی که قلب‌ها و گوش‌هایی جوان دارد آوایی همچون یک فلوت‌نوازِ هفت‌رنگِ دل‌انگیز داشته باشد. چه؟ آیا این یک بیانیهٔ رمانتیکِ درست و حسابیِ ۱۸۳۰ زیرِ نقابِ بدبینیِ ۱۸۵۰ نیست، که در پسِ آن، پیش‌درآمدی بر پردهٔ آخرِ رمانتیک‌های معمول در حالِ اجرا است، شکست، فروپاشی، بازگشت و به خاک افتادن در برابرِ اعتقادی باستان، در برابرِ *آن* خدای کهن... ها؟ آیا کتابِ تو برای خودِ بدبین‌ها قطعه‌ای ضدّیونانی و رمانتیک نیست، حتّی چیزی «به همان اندازه سرمست‌کننده که ملنگ‌کننده»، مخدّری هوش‌بر، حتّی قطعه‌ای از موسیقی، *موسیقیِ آلمانی*؟ به نوشتهٔ زیر گوش فرا ده:

> «بیایید برای خویشتن تصویری از نسلی که با یک چنین نترسی‌ای در چشمانِ خویش پرورش می‌یابد ترسیم کنیم، با این یورشِ قهرمانانه به سمتِ آنچه غول‌آسا و عظیم است؛ بیایید گام‌های متهوّرانهٔ این کُشندگانِ اژدها را برای خود ترسیم کنیم، بی‌پروایی مغرورانه‌ای که آنها با آن پشت به تمامیِ اصولِ ضعف مرتبط با خوش‌بینی کردند، تا کاملاً و با تمامیِ وجود با عزمی راسخ زندگی کنند. *ضرورتاً آیا این‌گونه نخواهد بود* که انسانِ تراژیکِ این فرهنگ در عینِ ورزیدنِ خویش برای آنچه جدّی و رعب‌آور است، مایل به هنری تازه، *هنرِ تسلّیِ مابعدالطبیعی*، تراژدی، به عنوانِ هلنِ تروایی[2] شخصیِ خویش است، و می‌باید هم‌نوا با فاوست این‌گونه فریاد کند:
>
> با تمامیِ قدرتِ خواستِ خویش،
> آیا نمی‌باید موزون‌ترین شکل از هر چیز را به زندگی فرا خوانم؟»[3]

[1] بم‌ترین و زیرترین نُت در دنیای موسیقی، که الگویی از نُت‌ها را شکل می‌دهد، به‌خصوص به شکلِ یک پارهٔ ملودیکِ کوتاه، که بارها و بارها در طیِ یک تصنیفِ موسیقایی تکرار می‌شود — م.

[2] یکی از شخصیت‌های اساطیرِ یونان که همسرِ منلائوس حکمرانِ اسپارت بود و زیباترین زنِ عصرِ خویش به شمار می‌رفت.

[3] نقل‌قولی از منظومهٔ *فاوست* اثرِ گونه ۹–II،۷۴۳۸ – متنی که پیش از آن ذکر شده منقول از بخشِ ۱۸ «زایشِ تراژدی» است.

«*ضرورتاً* آیا این‌گونه نخواهد بود؟» نه، نه‌ای سه‌باره! شما ای رمانتیک‌های جوان: ضرورتاً این‌گونه *نمی‌باید* باشد! لیک بسیار محتمل است که چیزها در نهایت به چیزی مثلِ آن *ختم شوند* — که شما سر از چیزی مثلِ آن در آورید — یعنی «تسلّی‌یافته بودن»، آنچنان که روی کاغذ می‌آید، علی‌رغمِ تمامیِ خود–ورزی‌هایی که برای جدّی و رعب‌آور بودن لازم است، «به طرزی مابعدالطبیعی تسلّی‌یافته»، کوتاه سخن، شیوه‌ای که رمانتیک‌ها در نهایت سر از مسیحیت در می‌آورند... نه! شما نخست می‌باید هنرِ تسلّی را *در این زندگی* بیاموزید – دوستانِ جوانِ من، شما نخست می‌باید *خندیدن* بیاموزید، حتّی اگر بنا داشته باشید که کاملاً بدبین باقی بمانید. در جایگاهِ مردمانی خندان، شاید بالأخره روزی تمامِ تسلّی‌های مابعدالطبیعی را به جهنّم روانه کنید — و اوّل از همه خودِ مابعدالطبیعه را! یا به تعبیرِ آن هیولای دیونیسی، *زرتشت*[۱]:

«قلب‌های خویش را فرا کِشید برادرانِ من، بالا و بالاتر! و پاهای خویش را نیز فراموش مکنید! پاهای خویش را نیز بر کِشید، شما ای نیکو رقصندگان، و حتّی چه بهتر که بر سرهای خویش بایستید!»

«این تاجِ انسانِ خندنده، این تاجِ مزیّن به حلقه‌های گل— این تاج را خود بر سرِ خویش گذاشتم، من خود خندهٔ خویش را مقدّس اعلام داشته‌ام. امروز هیچ شخصِ دیگری را آنچنان که باید بهرِ آن قدرتمند نیافتم.»

«زرتشتِ رقصنده، زرتشتِ سبکبال، کسی که با بال‌های خویش اشارت می‌کند، انسانی مهیّای پرواز، که بر تمامیِ پرندگان اشارت می‌کند، مهیّا و آماده، انسانی سرخوشانه سبک‌سر!»

«زرتشتِ حقیقت‌گو، زرتشتِ حقیقت‌خَند، نه انسانی ناشکیبا، و نه انسانی مطلق‌نگر، کسی که عاشقِ جست‌وخیز زدن به اطراف است — من خود خویشتن این تاج را بر سر نهادم!»

«این تاجِ انسانِ خندنده، این تاجِ مزیّن به حلقه‌های گل: به سوی شماست ای برادران، که من این تاج را پرتاب می‌کنم! خنده را من مقدّس اعلام داشته‌ام: شما ای انسان‌های والاتر، برای خاطرِ من نیز که شده *بیاموزید* — خندیدن را!»[۲]

آگوست ۱۸۸۶

[۱] نامی که نیچه در سراسرِ آثارِ خویش برای بازتفسیرِ زرتشت پیامبرِ باستانیِ ایران به‌کار گرفت، تا او را به نوعی بازگوکنندهٔ اندیشه‌های خویش قرار دهد، به‌ویژه در کتابِ «چنین گفت زرتشت» (۱۸۸۵–۱۸۸۳)، که پاراگراف‌های فرجامینِ جمع‌بندی، از آن نقل‌قول شده است.
[۲] چنین گفت زرتشت، بخشِ ۴، در بابِ انسانِ برتر.

دیباچه‌ای به ریچارد واگنر[۱]

به منظور دور نگاه داشتنِ خود از تمامیِ مزاحمت‌ها، تشویش‌ها و سوءتفاهم‌های احتمالی‌ای که مجموعه‌ای از اندیشه‌های ارایه‌شده در این نوشته به واسطهٔ هویّتِ به‌خصوصِ زیبایی‌شناسانهٔ عوامِ ممکن است به همراه داشته باشد، و همچنین نوشتنِ چند کلمه‌ای مقدمهٔ سزاوارانه با همان اندازه لذّتِ اندیشمندانه‌ای که هر صفحه از این کتاب، تبلورِ ساعت‌هایی خوب و الهام‌بخش، با خود به همراه دارد، در حالِ تجسّمِ نگاه‌هایی هستم که شما دوستِ محترم با آن این کتاب را از نظر خواهید گذراند، و اینکه شما شاید پس از گردشی عصرگاهی در یک برفِ زمستانی، با چه دیدی بر پرومتئوس از بند رسته بر صفحهٔ عنوان، خواندنِ اسمِ من، نظر خواهید انداخت، و آیا بلافاصله مجاب خواهید شد که فارغ از آنچه متن در خود جای داده است، نویسنده چیزی جدّی و مهمّ برای گفتن دارد، و اینکه افزون بر آن، در هر آنچه که به نگارش در آورده، او با شما همچون شخصی حاضر در پیشگاهِ خود در حالِ گفتگو بوده و تنها می‌توانسته آنچه را در درخورِ شأنِ یک چنین حضوری است روی کاغذ آورده باشد.

در این رابطه، شما در خاطر دارید که من این اندیشه‌ها را همان زمانی که صحیفهٔ حیرت‌انگیزِ شما در بابِ بتهوون منتشر گشته بود گرد آوردم، یعنی در دورانِ وحشت و مهابتِ جنگی که به‌تازگی در گرفته بود. با این حال، مردم بر خطا خواهند بود اگر این مجموعه، آنان را بر آن دارد که تباینی میانِ هیجانِ وطن‌پرستانه و شعفِ زیبایی‌شناسانه، میانِ جدّیتی دلاورانه و بازی‌ای سرخوشانه احساس کنند. در عوض، آنان با خوانشِ واقعیِ این متن می‌باید از بازشناختِ روشنِ مسالهٔ آلمانیِ جدّی‌ای که ما با آن روبه‌رو هستیم بهت‌زده شوند، مسأله‌ای که به‌واقع آن را درست در مرکزِ امیدهای آلمانی همچون گردابه و نقطهٔ عطف آن قرار داده‌ایم.

به هر روی، در کلّ برای همین مردم احتمالاً توهین‌آمیز خواهد بود که ببینند مسأله‌ای زیبایی‌شناسانه تا این حدّ جدّی گرفته شده است، به‌خصوص اگر از دیدنِ هنر به عنوانِ چیزی بیش از فراغتی سرخوشانه و یک دنگ‌دنگِ ساده و قابلِ چشم‌پوشی در مقایسه با «جدّیتِ وجود» عاجر باشند؛ آنچنان که گویی هیچ نفهمیده باشند که در این تباین با «جدّیتِ وجود» چه چیزی نهفته است.

بگذارید به خوانندگانِ جدّی و مشتاق هشداری داده باشم: اطمینان دارم که هنر عالی‌ترین تکلیف، و ظرفیّتِ مابعدالطبیعیِ بنیادینِ این زندگی است، به مصداق و تأییدِ آن مردی که در اینجا مایل‌ام این نوشته را به او، همچون به پیشگامِ والامقامِ خویش در این مسیر، تقدیم کنم.

بازل، پایانِ سالِ ۱۸۷۱

---

[۱] نسخهٔ اصلیِ «زایشِ تراژدی» (۱۸۷۱) از اینجا آغاز می‌شود.

زایشِ تراژدی

۱

وقتی به سمتِ فهمی صرفاً نه منطقی بلکه دریافتی قاطعانه و بلافصل از این حقیقت حرکت کنیم که توسعۀ هرچه بیشترِ هنر منوطِ به دوگانگیِ آپولونی و دیونیسی است، درست همچون تولیدِ مثل که وابسته به دونگانگیِ جنسیت‌ها، کشاکشِ دائمی و آشتی‌های تنها مقطعی آنها است، گامی بلند در مسیرِ مطالعۀ زیبایی‌شناسی برداشته‌ایم. ما این نام‌ها را از یونانیان گرفته‌ایم، کسانی که به آموزه‌های اسرارآمیزِ عمیقی که در هنرِ اندیشمندانه‌شان وجود داشت آوایی رسا بخشیدند، نه صرفاً در اندیشه‌ها، بلکه در بیانی قویّاً رسا و روشن از جهانِ الوهی‌شان.

به واسطۀ این دو ایزدِ هنر، آپولون[1] و دیونیسوس، ما به این شناخت می‌رسیم که در دنیای هنرِ یونانِ باستان تباین و تضادّی عظیم میانِ بنیادها و اهداف، میان هنرهای بصری یا آپولونی، و هنرهای غیربصریِ موسیقی یا دیونیسی، وجود دارد. این دو برانگیزانندۀ بسیار متفاوت شانه‌به‌شانۀ هم حرکت می‌کنند، و اکثراً در نزاعی آشکار با یکدیگر قرار دارند، و به طوری پیوسته و هم‌زمان یکدیگر را به سمتِ ثمره‌هایی تازه و قدرتمندتر تهییج می‌کنند، تا کشاکشِ این تضادّ همچنان در آنها پایدار بماند؛ که خودِ واژۀ مرسومِ «هنر» نیز سرانجام به نظر می‌رسد تنها به یک کُنشِ مابعدالطبیعیِ حیرت‌انگیز از «میلِ» یونانی پُل می‌زند. در این حالت، آنها در یک قرینگی با یکدیگر قرار می‌گیرند و در این قران، تراژدیِ آتیک (یونانی) را که هنری به همان اندازه آپولونی است که دیونیسی، خلق می‌کنند.

برای آنکه این دو برانگیزاننده را به خویش نزدیک‌تر کرده باشیم، بیایید نخست به آنها همچون جهان‌های هنریِ جداگانه‌ای از رؤیا و سرمستی بیندیشیم، پدیده‌های فیزیولوژیکی‌ای که میانِ آنها می‌توانیم تضادّی مشابهِ آنچه میانِ آپولونی و دیونیسی وجود دارد مشاهده کنیم. بنا به عقیدۀ لوکرتیوس[2]، اشکالِ حیرت‌انگیزِ الوهی نخست در عالمِ رؤیا در برابرِ ذهنِ آدمی پدیدار گشتند. در عالمِ رؤیا بود که هنرمندِ بزرگ پیکربندیِ سرورآمیزِ موجودِ فرابشری را نگریست، و شاعرِ یونانی نیز با پرسش از رموزِ خلّاقیّتِ شاعرانه، رؤیاهای خویش را به خاطر آورد، و شرحی مشابهِ آنچه هانس زاکس[3] در Meistersinger ارایه می‌دهد فرارو نهاد:

«دوستِ من، این دقیقاً کارِ شاعر است که،
تجسّمی از رؤیاهای خویش به دست آورد و آنها را یادداشت کند.
باور کن، که حقیقی‌ترین اوهامِ بشر،
در عالمِ رؤیا بر او مکشوف می‌شود.
تمامِ هنرِ شاعری و آفرینشِ شعر،
چیزی جز تفسیرِ رؤیاهای حقیقی نیست.»

ظهورِ زیبا و پرُشکوهِ جهانِ رؤیاها، که در آفرینشِ آن هر انسانی یک هنرمندِ کامل است، پیش‌شرطِ تمامیِ هنرهای تجسّمی، و در حقیقت، همچنان که خواهیم دید، بخشِ مهمّی از هنرِ شاعری است. ما از شکل و فُرم با فهمی بلافصل و بی‌واسطه از آن لذّت می‌بریم؛ هر شکلی با ما سخن می‌گوید؛ هیچ چیز بی‌اثر و غیرضروری نیست. با این حال، نسبت

---

[1] آپولون در اسطوره‌شناسیِ یونانِ باستان پسرِ زئوس و لتو (و از آن رو، برادرِ ناتنیِ دیونیسوس) است، که با خورشید و اخبارِ غیبی پیوند دارد.

[2] Titus Lucretius Carus تیتوس لوکرتیوس کاروس (۵۵–۹۹ قبل از میلاد)، فیلسوف و شاعرِ رومی و مصنّفِ کتاب De Rerum Natura (در بابِ طبیعتِ چیزها).

[3] Hans Sachs شخصیّتی تاریخی، و فردی که در اپرای Die Meistersinger von Nürnberg اثرِ واگنر تصویری از او ارایه شده است.

به این ژرف‌ترین بروزِ واقعیت‌های رؤیایی نیز ما احساسی از کیفیّتِ وهم‌آمیز آنها را در خود می‌یابیم: که لااقلّ تجربهٔ شخصی من این‌گونه است. در بابِ فراوانی و در حقیقت عمومیّت چنین پاسخی می‌توانم به گواهی‌ها و اظهاراتِ صریحِ بسیاری از خودِ شعرا استناد کنم. حتّی انسان‌های فلسفی نیز دلشورهٔ یک چنین امری را دارند که ممکن است در زیرِ این واقعیّتی که ما در آن زندگی می‌کنیم و هستیِ ما در آن جای گرفته است، یک واقعیّتِ دوّمین و کاملاً متفاوت نهفته باشد و از همین رو، واقعیّتِ نخست تنها صورتی از یک وهم را دارا باشد. از شوپنهاور به‌خصوص می‌توان به عنوانِ نشانی انحصاری از یک چنین استعداد و توانایی فلسفی‌ای در بازشناختِ گاه‌به‌گاه این موضوع که تمامیِ ابناء بشر و چیزها صرفاً اشباح یا تصاویری خیالی هستند نام بُرد.

و این‌گونه، همان‌طور که انسانِ فیلسوف در رابطه با واقعیّتِ وجود سلوک می‌کند، یک انسان با تحریک‌پذیریِ هنریِ بالا نیز در رابطه با واقعیّتِ رؤیاها سلوک می‌کند: او با دقّت‌نظر و شعف به آنها نگاه می‌کند، چون تنها به واسطهٔ آنها است که تفسیرِ خویش از زندگی را شکل می‌دهد؛ به واسطهٔ این وقایع است که او صحنهٔ زندگی را پیشاپیش نزدِ خویش تمرین می‌کند. این حالت صرفاً شبیهِ انگاره‌هایی دلپذیر و دوستانه نیست که او آنها را درونِ خویش با فهمی کامل تجربه کرده باشد؛ آنها شاملِ چیزهایی جدّی، مه‌آلود، غمگنانه، تاریک، وسواس‌های ناگهانی، تصادفاتِ جلوه‌گر، توقّعاتِ عصبی، و خلاصه کلیّتِ «کمدیِ الهی» زندگی از جمله جهنّم نیز می‌شوند — تمامیِ این‌ها از او گذر می‌کند، نه فقط همچون یک نمایشِ سایه‌روشن — چرا که او در دلِ این صحنه‌ها زندگی می‌کند و رنج می‌بَرَد – و در عینِ حال نه بدونِ آن حسّ‌های زودگذرِ وهم و خیال. شاید افرادی همچون من وجود داشته باشند که در میانهٔ خطرات و وحشت‌های یک رؤیا، با فریادی اینچنین به‌خوبی خود را مسرور کرده باشند که: «این یک رؤیا است، مایل‌ام آن را کمی بیشتر ببینم!» همچنین گزارش افرادی را شنیده‌ام که تواناییِ تجسّمِ روابطِ عِلّی موجود در پسِ یک رؤیای واحد و مشابه را در سه شبِ متوالی یا بیشتر داشته‌اند. این حقایق به‌روشنی حاکی از آن است که درونی‌ترین موجودیّتِ ما، جهانِ زیرینِ اسرارآمیزی که درونِ همگیِ ما وجود دارد، رؤیاهای خویش را با لذّتی عمیق و احساسی از یک ضرورتِ شعف‌انگیز تجربه می‌کند.

به شیوه‌ای مشابه، یونانیان این ضرورتِ فرح‌بخش از تجربیاتِ رؤیاگون را در قالبِ آپولونِ خویش بیان کرده‌اند؛ آپولون در جایگاهِ ایزدِ تمامیِ هنرهای تجسّمی، در عینِ حال ایزدِ اخبارِ غیبی نیز به شمار می‌رود. به موازاتِ ریشه و پیشینه‌ای که ارتباطِ آن با «روشنایی» را می‌رساند، او ایزدِ نور است. او همچنین بر تجلّی‌های زیبای جهانِ خیالیِ درون حکم می‌راند. حقیقتِ عالی‌تر، تمامیّت و بی‌نقص بودنِ این موقعیّت در مقابلِ فهمِ سَرسَری از واقعیّت‌های روزمره‌مان، و همچنین آگاهی‌ای عمیق از یک طبیعتِ شفابخش و یاری‌دهنده در خواب و رؤیا، در عینِ حال تشبیهی است نمادین به ظرفیت و تواناییِ دریافتِ غیبیِ حقیقت و همچنین به طورِ عام خودِ هنر، که از طریقِ آن زندگی ممکن می‌گردد و ارزشِ زیستن می‌یابد. لیک به آن مرزِ شکننده‌ای که انگارهٔ رؤیاگون نمی‌باید از آن عبور کند تا مبادا تأثیراتی آسیب‌شناسانه و بیمارگونه از خود به‌جا بگذارد باید توجّه کرد — در غیرِ این صورت، آن وهم و خیال در برابرمان همچون واقعیّتی ناپخته جلوه خواهد کرد — این مرز نمی‌باید در انگاره و تصویرِ آپولون غایب باشد، این حدِّ اعتدال، این رهایی از جذبه‌های هیجان‌انگیزِ بیشتر، آن آرامش تماماً خردمندانه‌ای که ایزدِ انگاره‌ها دارا است. چشمانِ او در هم‌سازی با بنیان‌ها و ریشه‌هایش می‌باید «خورشیدگون» باشد؛ حتّی آن زمان که او خشمگین است و در نگاه‌اش ناخشنودی موج می‌زند، بارشی از خیالاتِ زیبا می‌تواند بر وی آرام گیرد.

و این‌گونه با نظر به آپولون، می‌توان به طرزی غریب بر آنچه شوپنهاور در بابِ انسانِ محبوس در حجابِ مایا[1] بیان کرده است صحه گذارد که:

> «همچنان که بر سطحِ دریایی طوفانی که تا افق‌هایی بی‌کرانه گسترش یافته است، موج‌های توفنده و غول‌آسا به پا می‌خیزند و در خود فرو می‌برند و دریاسالاری دلخوش به قایقِ ضعیفِ خویش بر کلکی پارویی می‌نشیند، انسانِ منفرد و تنها نیز دل‌آسوده در میانهٔ دنیایی از مصائب و محنت‌ها در کنفِ حمایتِ اصلِ تشخّص (principium individuationis) و دلخوش به آن می‌نشیند»[2] (*جهان همچون میل و تصوّر* ۱،۱،۳،I).

در حقیقت، می‌توان دربارهٔ آپولون اینچنین گفت که اطمینان و دلخوشیِ تزلزل‌ناپذیرِ اصلِ تشخّص و دل‌آسودگیِ انسانِ گرفتارآمده در آن، ارجمندترین ظهور و بروزِ خویش را در وجودِ او یافته است؛ حتّی می‌توان خودِ آپولون را به عنوانِ انگارهٔ الوهی حیرت‌انگیزی از اصلِ تشخّص در نظر گرفت، که از طریقِ اشاراتِ نظر و غمزه‌های او، تمامِ شادمانی و خردِ «خیال» با همهٔ زیبایی‌هایش با ما از درِ سخن گفتن وارد می‌شود.

شوپنهاور برای ما همچنین از *واهمه‌ای* عظیم سخن می‌گوید که یک انسان را وقتی ناگهان به شیوه‌های خود در فهمِ یک خیال شک می‌بَرَد در بر می‌گیرد، زمانی که به نظر می‌رسد بنیادِ تعقّل به هر شکلی از اشکالِ خود در حالِ رنج بردن از یک استثنا است. اگر ما به این واهمه شوری خلسه‌آمیز اضافه کنیم، که از دلِ اضمحلالِ همین اصلِ تشخّص و از ژرف‌ترین اعماقِ وجودِ بشری و در حقیقت ژرف‌ترین اعماقِ طبیعت سر بر آورده، پس آن زمان است که می‌توانیم نظر بر جوهرهٔ *دیونیسی* بیندازیم، که به طورِ نزدیکی به ما از طریقِ تشبیه به *سرمستی* ارایه گشته است.

این هیجانِ دیونیسی چه از طریقِ نوشیدنی‌های سُکرآور، که همه انسان‌های اوّلیه و مردمان در سرودهای خویش از آن سخن گفته‌اند، و چه از طریقِ تجلّیِ قدرتمندِ بهاران، که شادمانه سرتاسرِ طبیعت را در می‌نوردد، به جوشش در می‌آید. همچنان که این تأثیر شدّت می‌گیرد، حیاتِ ذهنی اندک‌اندک در دلِ به فراموشی سپردنِ خود ناپدید می‌گردد. حتّی در آلمانِ قرونِ وسطا نیز، تحتِ تأثیرِ همین نیروی دیونیسی، ایلاتِ همواره رو به ازدیادی وجود داشتند که آوازخوان و پایکوبان از جایی به جای دیگر در حرکت بودند. در این‌گونه رقص‌های سَنت جان و سَنت ویتوس[3] نمونه‌ای از

[1] حجابِ مایا اصطلاحی است که آرتور شوپنهاور برای تعریفِ پردهٔ هائل میانِ «جهانِ درونِ سرِ من و جهانِ بیرونِ سرِ من» به‌کار گرفته است، که منظور از آن جهانِ بازنمودهای بشری است که هیچ‌گونه مابه‌ازای خارجی‌ای برای آن نمی‌توان متصوّر بود.

[2] شوپنهاور بر این باور بود که تجربیاتِ هر روزیهٔ ما از جهان شامل ابژه‌های متمایز و جداگانهٔ مادّی می‌شود (یعنی چیزهایی قائم به اصل تشخّص)، و تمایزِ آنها ذاتاً مرتبط به قابلیّتِ اعمالِ «اصلِ دلیلِ کافی» است. این مطلب را به طورِ خلاصه می‌توان این‌طور بیان کرد که دو چیزِ متمایز (متشخّص) از یکدیگر هستند اگر ما بنیانی (دلیلِ کافی) برای تمایزِ آنها داشته باشیم، و اگر چنین بنیانی موجود باشد پس نتیجتاً آنها متمایز خواهند بود. با این حال، شوپنهاور همچنین بر این باور بود که کلیّتِ اصلِ دلیلِ کافی (و به تبعِ آن کلیّتِ تشخّص) برآمده از سازوکارِ ذهن است، و بنابرین جهانِ هر روزینهٔ اوبژه‌های متمایزِ تجربی تنها یک نمودِ محض و در حقیقت یک وهم و خیال است. شوپنهاور از علاقمندانِ پُرشورِ آیینِ هندوان بود، و اعتقاد داشت این دیدگاه که جهانِ مادّیِ هر روزینهٔ ما را تنها یک وهم می‌پندارد، نسخه‌ای غربی از اصولِ اعتقاداتِ ودایی است، مبنی بر آنکه جهانی که ما تجربه می‌کنیم چیزی نیست جز «حجابِ مایا». هر چند که جهانِ مادّیِ هر روزینه نمودی محض به شمار می‌رود، در پسِ آن واقعیّتی وجود دارد که شوپنهاور گمان می‌کرد گاه می‌توان به آن دسترسی پیدا کرد. آن واقعیّتی که جهانِ مادّی ما تنها نمودی از آن به شمار می‌رود، همان چیزی که شوپنهاور آن را «اراده» می‌خواند، و ما می‌توانیم در اراده‌ورزی‌های شخصیِ خویش و انواعِ خاصّی از تجربیاتِ زیبایی‌شناسانه به آن دسترسی‌ای غیرمادّی داشته باشیم — ما آنچه را که مستقیماً اراده می‌کنیم بی آنکه به «مشاهدهٔ» چیزی دست زده باشیم می‌شناسیم. از آنجایی که با نظر به تعریفِ این «اراده» می‌باید آن را بیرون از قلمرویی که در آن از تشخّص و تمایزِ یک «چیز» از چیز دیگر سخن گفته می‌شود در نظر گرفت، پس نتیجتاً این اراده می‌بایست واجدِ کیفیّتی از یک یگانگیِ نخستینی باشد.

[3] St. John / St. Vitus رقص‌های سَنت جان و سَنت ویتوس پدیده‌ای اجتماعی بود که در میانهٔ قرن‌های ۱۴ تا ۱۷ میلادی در اروپا شکل گرفت و در آن توده‌های معمولاً انبوهی از مردم با یکدیگر به طرزی نامنظّم به رقص و پایکوبی می‌پرداختند — م.

هم‌سرایی‌های باکوسیِ یونان را، با اسلافِ آن در آسیای صغیر تا برسد به خودِ بابلِ باستان و ساکیاهای[1] عیّاشانهٔ آن، دیگر باره مشاهده می‌کنیم.

افرادی وجود دارند که از روی بی‌تجربگی یا بی‌میلی، با نیشخند و ترحّم از کنارِ چنین پدیده‌ای همچون «بیماریِ افراد» عبور می‌کنند، با این تلقّی که گویی خود در سلامت به سر می‌بَرند. این افرادِ بینوا طبیعتاً هیچ درکی از این مسأله ندارند که هنگامِ عبورِ زندگانیِ پُرتلألو و فروزانِ جماعتِ خروشانِ دیونیسی از برابرشان، همین «سلامتِ» آنها تا چه اندازه مرگ‌آسا و شبح‌گونه به نظر می‌رسد.

تحتِ تأثیرِ این جادوی دیونیسی، نه تنها پیوندهای[2] انسانی استحکام و قوّتِ خویش را دگرباره تجدید می‌کند، بلکه خودِ طبیعت نیز فارغ از هرگونه بیگانگی، خصومت و مقهوریّت، بارِ دیگر ضیافتِ آشتی‌کنانِ خویش را با فرزندِ مُسرفِ خود، انسان، جشن می‌گیرد. زمین آزادانه هدایای خویش را پیشکش می‌کند و حیواناتِ نخجیر در آرامش و صفا رام می‌گردند. ارّابهٔ دیونیسوس از گل‌ها و تاج‌های گل پوشیده شده است؛ یوزپلنگان و ببرها زیرِ مهمیزِ اوست که گام بر می‌دارند.

اگر انسانی بر آن باشد که قطعهٔ «در ستایشِ شادی» بتهوون را به یک اثرِ نقّاشی مبدّل کند و در این مسیر تخیّلِ خویش را آن هنگام که هزاران هزار انسان به طرزی دراماتیک در دلِ خاک فرو می‌روند محدود نکند، آن زمان است که ما به‌واقع توانسته‌ایم به عنصری دیونیسی نزدیک شویم. اینجاست که برده، انسانی آزاد است؛ اینجاست که تمامیِ سدها و موانعِ انعطاف‌ناپذیر و مخاصمه‌جو فرو می‌شکنند، موانع و سدهایی که نیازمندی و دستِ قدرت‌هایی دلبخواهانه یا «رسومی خیره‌سرانه» آنها را میانِ انسان‌ها ایجاد کرده است. اینجاست که با انجیلِ سازواری و هماهنگیِ جهان، نه تنها هر انسانی خود را با همسایهٔ خویش متّحد و در صلح و پیوستگی احساس می‌کند، بلکه خود را با او یگانه می‌بیند، آنچنان که گویی حجابِ مایا دریده شده باشد، و تنها قرضه‌پاره‌هایی در برابرِ اتّحادِ نخستین پرّان باشند. در چنین حالتی، آدمی آوازخوان و پایکوبان خویش را همچون عضوی از یک اجتماعِ عالی‌تر بروز می‌دهد: او شیوهٔ گام زدن و سخن گفتنِ خویش را از یاد برده، و همچنان که به رقص مشغول است در آستانهٔ پرواز از زمین قرار می‌گیرد. مسحورشدگی و افسون از دلِ ایماها و اشارت‌های او به سخن گفتن در می‌آید. درست همچون حیوانات که هم‌اکنون سخن می‌گویند و زمین که شیر و عسل ارزانی می‌دارد، این‌گونه چیزی فراطبیعی از او به بیرون طنین‌انداز می‌گردد: او خود را همچون یک خدا احساس می‌کند. او هم‌اکنون به شیوه‌ای آنچنان شکوهمندانه و جذبه‌آمیز حرکت می‌کند، گویی که اطوار و حرکاتِ خدایان را در رؤیای خویش به چشم می‌بیند. این انسان دیگر هنرمند نیست؛ او خود به اثری هنری مبدّل گشته است: نیروی هنریِ طبیعت در تمامیّتِ خویش، تا خودِ عالی‌ترین خشنودی‌های پرطنطنهٔ اتّحادِ نخستین، در اینجا خود را در قالبِ بده‌بستان‌های سرمستی آشکار می‌کند. ظریف‌ترین و زیباترین سفالینه و ارزنده‌ترین و پربهاترین مرمر — انسان - در اینجا تراشیده و قلم زده شده است، و آوایی از مراسمِ اسرارِ الوسینیا[3] هم‌نوا با ضرباتِ قلمِ هنرمندِ جهانِ دیونیسی طنین‌انداز می‌گردد که: «ای شما هزاران هزار، آیا به خاک فرو می‌افتید؟ ای جهان، آیا درکی از آفریدگارِ خویش داری؟»[4]

۲

تا اینجای کار، آپولونی و برابرنهادِ آن دیونسی را همچون نیروهایی هنری که از دلِ خودِ طبیعت سر بر می‌آورند مورد توجّه قرار داده‌ایم، *بدونِ میانجی‌گریِ هنرمندِ بشری*، که در آن برانگیزاننده‌های هنریِ طبیعت به نخستین خشنودیِ

---

[1] Sacaea جشنی سالیانه در بابلِ باستان که در متونِ یونانی از آن سخن گفته شده است — م.

[2] در اینجا Bund در معنای «پیوند» و «عهد» در مفهومی که در عهدین (انجیل و تورات) به‌کار رفته مراد است.

[3] «اسرارِ الوسینیا» مراسمِ آیینیِ خلسه‌آمیزی بود که هر ساله به افتخارِ دمتر و پرسفونه در الوسیسِ یونان برگزار می‌شد.

[4] این عبارات بخشی از شعرِ «در ستایشِ شادی» اثرِ شیلر است که بتهوون در سمفهونی‌ای با همین نام از آن استفاده کرد.

مستقیم و بلافصلِ خویش دست می‌یابند: از یک سو، استکمال و تمامیّتِ آن همچون جهانی از انگاره‌های رؤیاگون، ارتباطی با سطحِ بالای قوای فکری یا تعالیمِ هنریِ شخص ندارد، و از سوی دیگر، همچون واقعیّتی سرمست‌کننده است که مانندِ موردِ قبل به شخص اهمّیّتی نمی‌دهد، بلکه حتّی در صددِ از میان برداشتنِ شخص و رهایی و نجاتِ او از طریقِ ایجادِ احساسی از یک اتّحادِ جمعی بر می‌آید. هر هنرمندی در قیاس با حالت‌های هنریِ بی‌واسطهٔ طبیعت یک مقلّد به شمار می‌رود، و در حقیقت یا هنرمندی است در رؤیاهای آپولونی یا هنرمندی در سرمستی‌های دیونیسی، و یا در نهایت، همچون آنچه در تراژدیِ یونان می‌بینیم، هم‌زمان هنرمندی است در رؤیا و سرمستی. و در آخر، قادر به تصوّرِ این موضوع خواهیم بود که او چگونه، تنها و جدا–افتاده از هم‌سرایی‌های پُرشور، در دلِ مستانگی‌های دیونیسی و محوشدگی‌های "خود" مستغرق می‌گردد، و اینکه چگونه از طریقِ تأثیراتِ آپولونیِ رؤیا، به وضعیّتِ شخصیِ خود واقف می‌شود، که همانا اتّحاد و یگانگیِ او با درونی‌ترین بنیانِ هستی *در یک انگارهٔ رؤیاگونِ استعاری* است.

پس از طرحِ فرضیات و قیاس‌هایی کلّی، اکنون اجازه بدهید که به منظورِ آگاهی از چندوچونِ توسعهٔ این *برانگیزاننده‌های هنریِ طبیعت* در یونانیان، از نزدیک به مطالعه و بررسی در بابِ آنها مشغول شویم: در این مسیر، ما در جایگاهِ کسبِ فهمی عمیق‌تر و برایندی کلّی از رابطهٔ هنرمندِ یونانی با انگاره‌های نخستینیِ خویش، یا به تعبیرِ افلاطون، «تقلیدِ او از طبیعت» هستیم.

علی‌رغمِ تمامیِ متونِ یونانیان در بابِ رؤیا و حکایاتِ بی‌شمارِ رؤیایی‌شان، دربارهٔ رؤیاهای آنان تنها بر اساسِ فرضیات می‌توان سخن گفت، هر چند با چاشنیِ قطعیّتی قابلِ قبول. با نظر به ظرفیت‌های تجسّمیِ فوق‌العاده روشن و دقیقِ چشمانِ آنها، به انضمامِ هوشمندی و عشقِ فراگیرشان به رنگ‌ها، چنین استنباطی دربارهٔ آنها که خود مایهٔ شرمساری و سرافکندگیِ اخلافِ آنها است، نمی تواند چندان غلط باشد که رؤیاهای آنها دارای علّیتی منطقی از خطوط و مقتضیّات، رنگ‌ها و دسته‌بندی‌ها، و توالی‌ای از صحنه‌ها که بیشتر در بهترین نقش‌برجسته‌هایشان دیده می‌شود نیز بوده، که تمامیّت و استکمالِ آن مسلّماً این اجازه را به ما می‌دهد که اگر چنین قیاسی ممکن باشد، انسانِ رؤیاپردازِ یونانی را در هیأتِ هومر، و هومر را در هیأتِ انسانِ رؤیاپردازِ یونانی ترسیم کنیم، در مفهومی عمیق‌تر از حالتی که انسانِ مدرن با نظر به رؤیاهای خویش، جسارتِ قیاسِ خویش با شکسپیر را به دست می‌آورد.

از سویی دیگر، وقتی قرار باشد شکافِ عمیقی را که میانِ یونانیانِ دیونیسی و بربرهای دیونیسی وجود دارد آشکار کنیم نیازی نیست که صرفاً بر اساسِ فرضیات سخن بگوییم. در چهار گوشهٔ جهانِ باستان، فارغ از دوره‌های متأخّرتر، از رُم گرفته تا بابل، می‌توان وجودِ جشن‌های دیونیسی را تصدیق کرد، جشن‌هایی از آن نوع که در بهترین حالت با نمونهٔ یونانی مرتبط است، به همان اندازه‌ای که ساتیرِ ریشدار که نام و مشخّصاتِ خود را از بُز گرفته است، با خودِ دیونیسوس در ارتباط است. تقریباً در هر جایی بنیانِ اصلیِ چنین جشن‌هایی شاملِ بی‌بندوباری‌های تندِ جنسی می‌شده است، که بسامدهای آن آداب و رسومِ تثبیت‌شدهٔ خانواده و قوانینِ سنتی را به‌شدّت تحتِ تأثیرِ خود قرار می‌داد. بی‌قیدترین توحّش‌های طبیعت در اینجا همچون تیری از چلهٔ کمان رها می‌گردید و ترکیبی منزجرکننده از خشونت و شهوت را خلق می‌کرد که همواره در دیدگانِ من همچون مصداقِ واقعیِ «دیگِ جادوگران» به نظر می‌رسیده است.

چنین به نظر می‌رسد که آنها از هیجانِ پُرتک‌وتای این جشن‌ها که دانشِ آن از چهار گوشهٔ دنیا از طریقِ زمین و دریا به یونان رسید، به واسطهٔ چهرهٔ آپولون که در غرور و متانتِ خویش پابرجا ایستاده بود برای مدّت‌هایی مدید کاملاً محفوظ

و ایمن بودند. در برابرِ آپولون می‌توان به عنوانِ نیرویی متضاد، سرِ مدوسا[۱] را قرار داد، چرا که هیچ نیرویی خطرناک‌تر از این نیروی دیونیسیِ یغور و عظیم‌الجثّه نبود. هنرِ دوریک[۲] این جلوهٔ شکوهمندانهٔ آپولون را آنچنان که در طرفِ مقابلِ قرار می‌گرفت جاودانگی بخشیده است. این تقابل و ایستادگی در نهایت با سر برآوردنِ انگیختارهایی مشابه از دلِ ژرف‌ترین بنیان‌های فرهنگِ هلنی، بیش از پیش صورتی تردیدآمیز و حتّی ناممکن به خود گرفت: در اینجا بود که تأثیراتِ این ایزدِ اهلِ دلفی، در یک فرایندِ به‌هنگام و فرجامینِ مصالحه و آشتیِ ، خویشتن را محدود کرد تا بتواند آن سلاحِ ویرانگر را از دستانِ رقیبِ قدرتمندِ خویش برباید.

این مصالحه و آشتی خطیرترین لحظه در تاریخِ فرهنگِ یونان است. به هر آنجا که نگاهی بیندازیم، تأثیراتِ انقلابیِ این اتّفاق خود را آشکار می‌کند. در اینجا مصالحه و آشتیِ دو رقیب را مشاهده می‌کنیم، که از آن زمان به بعد، تفاوت‌های خویش را با مرزبندی‌هایی دقیق و روشن به منظورِ حفظِ آنها و همچنین با هدایا و پیشکش‌هایی گاه‌به‌گاه بهرِ بزرگداشت یکدیگر گرامی داشتند، لیک با وجودِ تمامیِ این‌ها، هرگز بر شکافِ موجود میانِ آنها پلی زده نشد. به هر روی، اگر بنگریم که چگونه تحتِ تأثیرِ شادی و سرور برآمده از این توافق، نیروهای دیونیسی خویشتن را آشکار کردند، آن زمان است که معنای جشن‌های رهایی و نجاتِ جهان و روزهای دگردیسی را در ضیافت‌های دیونیسی و عیّاشانهٔ یونانیان در خواهیم یافت، در قیاس با ساکیای بابلیان که ابناء بشر را به وضعیّتِ ببرها و میمون‌ها باز می‌گرداند.

در این جشن‌های یونانی، طبیعت برای نخستین بار توانست صاحبِ جشن‌های هنریِ تاجگذاری شود. در این مراسم‌ها، برای نخستین بار فروپاشیِ *اصلِ تشخّص* (principii individuationis) مبدّل به پدیده‌ای هنری گردید. در این جا، آن دیگِ دهشتناکِ جادوگران که آمیزه‌ای از شهوت و خشونت است فاقدِ قدرت بود. آمیزهٔ غریب و ابهامِ موجود در عواطفِ پرستندهٔ دیونیسی، به همان‌گونه‌ای که زهری شفابخش برای آدمی تداعی‌گرِ زهری کشنده است، برای او تداعی‌گرِ این امر بود که از درد و رنج، خوشی و طرب بر می‌خیزد، و هلهله و سرورِ آرمیده در سینه‌اش، آه و فغانِ زجر و اندوه را از جای بَر می‌کند. از دلِ عالی‌ترین لذّت‌ها پژواکی از خروشِ ترس یا نوحه‌هایی سوزناک که مشتاقانه بر ضایعه‌ای جبران‌ناپذیر سر داده می‌شود به گوش می‌رسد. در این جشن‌های یونانی، آنچنان به نظر می‌رسید که گویی مشخّصه‌ای پُراحساس و رقّت‌آور از طبیعت به یک‌باره نمایان گشته است، گویی که طبیعت می‌باید بر چندپارگیِ خویش به اشخاص پراکنده و جدا از هم افسوس بخورد.

سرودها و زبانِ ایماها و اشارت‌های چنین پرستندهٔ دو–وجهیِ دیونیسی‌ای برای جهانِ یونانِ هومری چیزی تازه و بی‌سابقه بود، و به‌خصوص *موسیقیِ* دیونیسی در آن موجی از ترس و وحشت بر انگیخت. اگر موسیقی تا آن زمان به عنوانِ هنری آپولونی شناخته شده بود، این موسیقی به معنای واقعیِ کلمه، الگویی ریتمیک و ضرباهنگی همچون صدای امواج داشت، که قدرت‌های هنری آن به منظورِ بازنماییِ حالاتِ آپولونی توسعه و بسط داده شده بود. موسیقیِ آپولون به نوعی بازبیانِ معماریِ دوریک در قالبِ اصوات بود، اما تنها در محدودهٔ الحان و سطوحِ گرم و صمیمیِ مختصِّ کیتارا [یک نوع ساز سنّتیِ زهی]. این نوع موسیقی از عنصری به‌خصوص که مشخصهٔ اصلیِ موسیقیِ دیونیسی را شکل می‌داد، همچون چیزی غیرآپولونی، فاصله‌ای محتاطانه گرفت، و به تبعِ آن، کلّاً در عوالمِ موسیقی، از نیروی لحنی‌ای که آشفتگیِ عاطفی ایجاد می‌کرد، و از جریانِ یکپارچهٔ ملودی و همچنین از جهانِ تماماً بی‌همتای هم‌سازی و هارمونی نیز دور شد.

[۱] مدوسا (Medusa) در اساطیرِ یونان یک تن از سه خواهرِ اژدهاوشی بود که گورگون خوانده می‌شدند، و چشمان‌اش می‌توانست هر آن‌کس را که به آن خیره شود تبدیل به سنگ کند.

[۲] هنرِ دوریک شکلی کهن‌تر از هنر و معماریِ یونان بود که در قرنِ هفتمِ پیش از میلاد ظاهر شد.

در دیتیرامب‌های دیونیسی ظرفیت‌های نمادینِ آدمی تا شدیدترین حدِّ ممکن برانگیخته گشته است؛ چیزی که برای بیان و بروزِ خویش هیچ‌گونه فشار و اجباری را احساس نکرده، ویرانیِ حجابِ مایا، حسِّ یگانگیِ همچون نبوغِ برتر و حاکمی که در فُرم و شکل، یا در واقع، خودِ طبیعت وجود دارد. در اینجاست که جوهرهٔ و ماهیّتِ طبیعت در حالِ بیانِ خویش به شیوه‌ای نمادین است. در این حالت، جهانِ کاملاً تازه‌ای از نمادها ضروری است، سراسرِ نمادپردازیِ بدن، نه تنها نمادپردازیِ دهان، چهره و واژه‌ها، بلکه مجموعهٔ کاملی از ایماها و اشارت‌های رقص، تمامیِ اعضا و جوارحی که به ضرباهنگ می‌جُنبد. و پس از آن، نیروهای نمادین دیگری سر بر می‌آورند، نیروهای موسیقی، در قالبِ ریتم و ضرباهنگ، دینامیک و پویایی، هارمونی و هم‌سازی — با شدّتی ناگهانی.

برای درکِ دقیق‌ترِ این رهاسازیِ تمامیِ نیروهای نمادین، فرد می‌باید پیشتر آن اندازه رهایی از "خود" را که در صدد است خویشتن را به گونه‌ای نمادین در قالبِ آن نیروها بروز دهد کسب کرده باشد. از همین رو است که مُریدِ دیتیرامبیِ دیونیسوس تنها در هیأتِ شخصی همچون خودِ او قابلِ شناخته شدن است. یونانِ آپولونی با چه اندازه حیرت و شگفتی می‌بایست به یک چنین انسانی خیره شده باشد! با بُهت و حیرتی که از این نیز عظیم‌تر بود وقتی او با وحشت در می‌یافت که تمامیِ این‌ها در واقعیّتِ امر نمی‌تواند آنچنان برای او بیگانه باشند، که در حقیقت این صرفاً آگاهیِ آپولونیِ اوست که همچون یک پرده، جهانِ دیونیسی را از برابرِ دیدگانِ او پوشانیده است.

۳

برای فهمِ دقیق‌ترِ این نکته، می‌باید ساختارِ هنریِ فرهنگِ آپولونی را خشت‌به‌خشت واکاوی کنیم، تا بتوانیم مستقیم بر بنیان‌هایی که بر آن بنا گشته است بنگریم. در اینجاست که برای نخستین بار به اَشکالِ الهی و حیرت‌انگیزِ المپی آگاهی می‌یابیم، که بر بلندای سنتوری‌های[1] این بنا ایستاده و حاشیه‌نگاره‌های آن را سرتاسر با نقش‌برجسته‌های درخشندهٔ خویش آراسته است. نباید اجازه دهیم این موضوع که آپولون همچون خدایی منفرد بی هیچ دعویِ جایگاهی برتر و متمایز در کنارِ سایرین ایستاده است مایهٔ فریب ما شود. برانگیزاننده‌ای که از دلِ آن سراسرِ جهانِ المپی در کلیّتِ خویش متولّد گردید، همانی بود که خود را به طرزی حسّ‌انگیز در آپولون قابلِ لمس کرد، و با در نظر گرفتنِ چنین موضوعی است که اجازه می‌یابیم آپولون را تا جایگاهِ پدرِ این جهانِ المپی ارتقا دهیم. این دقیقاً چه نیازِ کلان و گسترده‌ای بود که از دلِ آن، اجتماعِ درخشنده‌ای از موجوداتِ المپی سر بر آوردند؟

هر آن‌کس که با آیینی دیگر در قلبِ خویش به سوی این المپی‌ها گام بردارد، و در آنها علوِّ اخلاقی، حتّی حرمت، معنویّتِ غیر مادّی، و نگاه‌های محبّت‌آمیزِ مشحون از مهربانی را جستجو کند، به‌زودی مجبور خواهد شد که با سرخوردگی و نومیدی از آنان رویگردان شود. در اینجا هیچ چیز تداعی‌گرِ زهد، معنویّت و تکلیف نیست: در اینجا هستی‌ای سرشار و در حقیقت پیروزمند و فاتح سخن می‌گوید که در آن هر چیزِ هویدا و حاضری، فارغ از خیر یا شرّ بودن‌اش، مورد پرستش قرار گرفته است. و این‌گونه بیننده ممکن است در برابرِ یک چنین افراط و فزونیِ خارق‌العاده‌ای از زندگی با بُهت و حیرت بایستد، و از خود سؤال کند که این مردانِ پُرنشاط به مدد چه معجون جادویی‌ای در جسمِ خویش می‌توانسته‌اند از زندگی لذّت بُرده باشند، پس به هر آن‌سو که بنگرند پژواکی از خنده‌های هلنی است که به سمتِ آنها باز می‌گردد، انگاره‌ای آرمانی از هستیِ خودشان، «معلّق در حسّ‌انگیزی‌ای دلپذیر»[2]. به هر روی، می‌باید بر این بیننده که پیشتر رویگردان شده

[1] **سنتوری** به بخشِ مثلثی‌شکلی که به طورِ تزئینی بر سردرِ بعضی بناها کار می‌شود اشاره دارد — م.
[2] منقول از «فاوستِ» گوته.

بود اینچنین فریاد بر آوریم که: «آنها را رها مکن. نخست بر آنچه خردِ عامیانۀ یونان در بابِ همین نوع زندگی که خود را در برابرِ دیدگانِ تو با یک چنین متانتِ شرح‌ناپذیری می‌گسترد بیان می‌کند گوش فرا ده.»

در افسانه‌ای کهن، چنین آمده است که شاه میداس مدّت‌هایی مدید جنگل‌ها را در جستجوی سیلنوسِ خردمند، همزادِ دیونیسوس، زیر پا می‌گذاشت، بی آنکه بتواند او را به چنگ آورد. سرانجام وقتی سیلنوس به چنگِ پادشاه افتاد، میداس از او پرسید بهترین و نیکوترین چیز برای آدمیان چیست؟ سیلنوسِ دیو ابتدا سرسختانه و بی‌حرکت سکوت اختیار کرد، تا سرانجام با اجبارِ سیلنوس، قهقهه‌ای گوش‌خراش سر داد و این‌گونه لب به سخن گشود که: «موجودِ رنجور و مستعجل، فرزندِ محنت‌ها و سوانح، چرا مرا وادار به بیانِ چیزی می‌کنید که نشنیدنِ آن عظیم‌ترین لذّت‌ها را برای شما به ارمغان می‌آورد؟ بهترین چیز برای شما، کاملاً از دسترس‌تان خارج است: به دنیا نیامدن، وجود نداشتن، هیچ بودن. اما به هر روی، در درجۀ دوم بهترین چیز این است – هر چه زودتر مُردن.»[۱]

چه ارتباطی میانِ جهانِ المپیِ خدایان و این خردِ عامیانه وجود دارد؟ این حالت شبیهِ رابطه‌ای است که میانِ مکاشفۀ مسحورکنندۀ یک شهید و رجزها و محنت‌های او وجود دارد.

در اینجاست که گویی کوهِ اسرارآمیزِ المپی خود را آشکار می‌کند و ریشه‌های خویش را به نمایش می‌گذارد. انسانِ یونانی وحشت و دلهرۀ هستی و وجود را درک و احساس می‌کرد: برای آنکه از اساس قادر به زندگی شود، او می‌بایست زایشِ رؤیاگون و درخشندۀ المپ‌نشین‌ها را فرا روی خویش می‌نهاد. آن بی‌اعتمادیِ عظیم و گسترده به نیروهای غول‌آسای طبیعت، آن سرنوشتی (Moira) که بی‌رحمانه بر هر چیزی که می‌توان شناخت حاکم بود، آن کرکسِ چرخان بر سرِ بهترین دوستِ انسان، پرومتئوس[۲]، آن سرنوشتِ محتوم و مهلکِ ادیپوسِ[۳] خردمند، آن نفرینِ خانوادگی بر خاندانِ آترئوس[۴]، که اورستس را وادار به قتلِ مادرش کرد، و خلاصه، سراسرِ فلسفۀ آن خدای بیشه‌زار [سیلنوس]، همراه با تصاویرِ اسطوره‌ای‌اش، که به خاطرِ آن اتروسک‌های[۵] سودازده به فنا رفتند – که بارها و بارها توسّطِ یونانیان از طریقِ جهانِ میانجیِ هنریِ المپ‌نشینان بر آن غلبه، یا دستِ کم از نظر پوشیده و دور نگاه داشته شده بود.

یونانیان برای آنکه قادر به زندگی شوند، این خدایان را از سرِ عمیق‌ترین نیازمندی‌ها خلق کرده‌اند. تصوّرِ خطِّسیری که این خدایان در امتدادِ آن بسط و توسعه پیدا کردند کارِ ساده‌ای است: در اینجا بود که از طریقِ آن برانگیزانندۀ آپولونیِ زیبایی، و به واسطۀ تحوّلی که درونِ نظامِ الهیِ غول‌آسا و نخستینیِ وحشت رخ داد، نظامِ الهی و المپیِ شادمانی و طرب، درست همچون گل‌هایی سرخ که از بوته‌هایی پُرخار سر بر می‌آورد، توسعه و بسط پیدا کرد. مردمانی تا این اندازه از لحاظِ عاطفی حسّاس، تا این اندازه ناخودآگاهانه خواهان و مایل، و تا این اندازه یگانه در شایستگیِ رنج بُردن، به چه شیوۀ دیگری جز کیفیّاتی مشابه، غرقه در شکوهی متعالی‌تر، که خود را در قالبِ خدایانِ آنها متجلّی کرد، می‌توانسته‌اند بارِ هستیِ خویش را تحمّل کرده باشند. انگیختارِ مشابهی که هنر را همچون بازترمیمی اغواگرانه برای زیستنِ بیشتر و تکمیلِ

---

[۱] ترجمۀ بخش‌هایی از Eudemos ارسطو که قطعاتی از آن امروز به دستِ ما رسیده است.

[۲] Prometheus تیتانی که آتش را از آسمان برای آدمیان به ارمغان آورد، و زئوس به مجازاتِ این عمل، او را بر بلندای یک کوه به زنجیر کشید، و کرکسی را فرستاد تا هر روز جگرِ او را بدرد.

[۳] Oedipus سرنوشتِ محتوم و مهلکِ ادیپوس طوری رقم خورد که او پدرش را بکُشد و با مادرش ازدواج کند. ادیپوس وقتی از حقیقتِ ماجرا باخبر شد، چشمانِ خویش را از کاسه در آورد.

[۴] Atreus خانوادۀ آترئوس دچارِ نفرینی خشونت‌بار شد که آترئوس، پدرِ آگاممنون، را در برابرِ برادرِ خویش، توئستس، قرار داد. آیگیستوس، پسرِ توئستس، بعدها آترئوس را به قتل رساند و با وسوسه کردنِ همسرِ آگاممنون، کلیتامنسترا، با همکاریِ یکدیگر آگاممنون را کُشتند. اورستس، تنها پسرِ آگاممنون، نیز انتقامِ پدرش را با کُشتنِ آیگیستوس و مادرِ خویش، کلیتامنسترا، گرفت.

[۵] Etruscans اتروسک‌ها اقوامی بودند که پیش از خیزشِ جمهوریِ رُم، بر ایتالیای مرکزی حکم می‌راندند.

هستی و وجود به زندگی فرا خواند، نیز یکی از پایه‌های این جهانِ المپی را ایجاد کرد که در آن، «ارادهٔ» هلنی در برابرِ خویش آینه‌ای دگرگون‌کننده قرار داد.

در این شیوه، خدایان توجیهی‌اند برای زندگیِ آدمیان، چرا که خود آن را زندگی می‌کنند — و این خود تنها شیوهٔ رضایتبخشی است که می‌توان عدالتِ الهی را توجیه نمود! هستی تحتِ آفتابِ درخشانِ یک چنین خدایانی همچون چیزی که فی‌نفسه ارزشِ تلاش و تکاپو را دارد تجربه می‌شود، و دردِ بنیادینِ انسان‌های هومری دقیقاً مربوط به جدایی از همین پرتوهای آفتاب می‌شود، و مهم‌تر از همه اینکه چون چنین جدایی‌ای به‌زودی فرا خواهد رسید، در چنین حالتی این افراد دربارهٔ خدایان‌شان، با به‌کارگیریِ صورتی واژگونه از خردِ سیلنوس، اینچنین می‌توانند بگویند که: «همانا بدترین چیز دربارهٔ آنان این بود که زود بمیرند، و پس از آن، بد این بود که اصلاً بمیرند.» در این هنگام، وقتی آوای نوحه‌ها و سوگواری‌ها بلند می‌شود، آنها بارِ دیگر از زندگیِ کوتاهِ آخیلیس، از تغییراتِ حادث‌شده در تبارِ انسان‌هایی که همچون برگ‌ها دگرگونه گشته‌اند، و از نابودیِ عصرِ قهرمانی می‌گویند. ناسزاوارِ نیست اگر بزرگترین قهرمان مشتاقِ ادامهٔ زندگی باشد، حتّی به عنوانِ یک کارگرِ روزمُزد.[1] این‌گونه است که در این مرحلهٔ آپولونی، «اراده» به طرزی ناخودآگاه و بی‌اختیار ادامهٔ زندگی را ایجاب می‌کند، انسانِ هومری این‌گونه خویش را با زیستن یگانه احساس می‌کند، که حتّی نوحه و افغان او نیز صورتی از یک نیایش را به خود می‌گیرد.

در اینجا می‌باید به این نکته اشاره داشت که این هم‌سازی و هارمونی، که توسّطِ انسان‌های مؤخّرتر با چنین اشتیاقی به آن نگریسته می‌شود، و در حقیقت اتّحادِ انسان با طبیعت، که شیلر[2] شعارِ هنریِ «خام»[3] را از برای آن ابداع کرد، به هیچ وجه موقعیّتی تا این اندازه ساده، اجتناب‌ناپذیر و آنچنان که می‌نماید محتوم و گریزناپذیر نیست، همچون بهشتی بشری که در ورودیِ هر فرهنگی *ضرورتاً* به آن وارد می‌شویم: چنین اعتقادی تنها در عصری ممکن می‌شود که در تلاش است باور کند امیلِ روسو[4] نیز یک هنرمند است، که باور کند تخیّلاتی را که نزدِ هومر یافته است، هنرمندی همچون امیل در آغوشِ طبیعت پرورانده است. هر آنجا که با چیزی «خام» در هنر مواجه می‌شویم، بلافاصله می‌بایست شدیدترین تأثیراتِ فرهنگِ آپولونی را در آن تشخیص دهیم، که همواره نخست می‌باید پادشاهیِ تیتان‌ها را منقرض کند و هیولاها را از دمِ تیغ بگذراند، و از طریقِ انگاره‌هایی به‌شدّت فریب‌آمیز و خیالاتی طربناک، بر اعماقِ هراسناکِ آنچه در جهان مشاهده می‌کنیم و حسّاس‌ترین ظرفیت‌های رنج بُردن، فائق بیاید. لیک چه اندک و ناچیز بود توفیقاتِ آن خام، آن حسِّ به‌کلّی مضمحل گشتن در زیباییِ ظاهر! و بر همین اساس، تا چه اندازه اصالتِ هومر وصف‌ناپذیر بود، کسی که در جایگاهِ یک شخصیّتِ واحد، با این فرهنگِ عامیانهٔ آپولونی در ارتباط بود، به همان‌گونه‌ای که شخصِ هنرمندِ رؤیاپرداز با توانایی‌ها و ظرفیت‌های مردم برای رؤیاپردازی و کلاً طبیعت در ارتباط است.

«خامی» هومری را تنها می‌توان به عنوانِ پیروزیِ تمام‌عیارِ اوهام و خیالاتِ آپولونی فهمید. این گونه‌ای از وهم و خیال است که طبیعت اغلب برای نائل آمدن به مقاصدِ خویش موردِ استفاده قرار می‌دهد. هدفِ واقعی توسّط انگاره‌ای فریب‌آمیز پنهان گشته است: ما دستانِ خویش را به سوی این انگاره دراز می‌کنیم، و این‌گونه طبیعت از طریقِ فریب دادنِ ما به

---

[1] روح آخیلیسِ مرحوم این دعوی را بر بخشِ یازدهمِ کتابِ «اودیسه» بر اودیسئوس عرضه می‌کند. او می‌گوید که ترجیح می‌دهد یک کارگرِ روزمزد بی‌خانمان در زمین باشد تا پادشاهِ تمامیِ مردگان.

[2] یوهان کریستف فریدریش فون شیلر (۱۸۰۵–۱۷۵۹)، شاعر، دراماتیست و فیلسوفِ آلمانی.

[3] شیلر در رسالهٔ خود تحتِ عنوانِ «در بابِ شاعریِ خام و احساسی» میانِ هنرِ شفاهی که خود را به شیوهٔ واکنش‌هایی مستقیم، بلافصل و آنی به طبیعت نمایان می‌سازد (ادبیاتِ «خام»)، و آثاری که ارایه‌دهندهٔ تأمّلاتِ کم‌وبیش آگاهانهٔ مصنّف در بابِ تجربیاتِ بیرونی هستند (ادبیاتِ «احساسی») تمایز قائل می‌شود.

[4] ژان–ژاک روسو (۱۷۷۸–۱۷۱۲)، فیلسوف، رمان‌نویس و نظریه‌پردازِ سیاسیِ فرانسوی. کتاب او «امیل» منتشرشده در سالِ ۱۷۶۲، ارایه‌دهندهٔ فلسفهٔ شدیداً تأثیرگذارِ او و برنامه‌اش برای تعلیم و تربیت است.

هدفِ خود می‌رسد. در درونِ یونانیان، «اراده» آرزو داشت به واسطهٔ قدرتِ دگرگون‌کنندهٔ نبوغ[1] و جهانِ هنر بر خویشتن بنگرد؛ و برای شکوهمند ساختنِ خویش، نخست موجوداتِ آن می‌بایست احساس می‌کردند که شایستهٔ شکوهمند شدن هستند؛ آنها می‌بایست خویش را دیگرباره در سپهری متعالی‌تر می‌نگریستند، بدونِ آن دنیای کاملِ مداقّه و تأمّل که آنها را همچون یک عتاب یا سرکوفت متأثّر می‌ساخت. همین سپهرِ زیبایی است که آنان انگاره‌های آینه‌ای خویش را در آن می‌دیدند، المپ‌نشینان را. ارادهٔ هلنی با این آیینهٔ زیبایی به جدال با استعدادِ رنج بردن که خود درپیوسته با استعدادِ هنری و خردِ رنج بردن است پرداخت، و همچون یادبودی از پیروزی و غلبهٔ آن، هومر، آن هنرمندِ خام، در برابرِ ما قامت بر افراشت.

۴

با استفاده از قیاس به یک رؤیا، می‌توان چیزهایی در بابِ این هنرمندِ خام آموخت. اگر به خاطر بیاوریم که چگونه فردِ رؤیابین در میانهٔ جهانِ رؤیاگونِ خیالیِ خویش، بی آنکه آن جهان را خراب کند، این‌گونه بر سرِ خویش فریاد بر می‌آورد که: «این یک رؤیا است. دل‌ام می‌خواهد دیدنِ این رؤیا ادامه پیدا کند»، و اگر بتوانیم از چنین موضوعی از یک سو این‌طور برداشت کنیم که او از تأمّل بر این رؤیا لذّتِ درونیِ عمیقی می‌بَرَد، و از سوی دیگر این‌طور برداشت کنیم که می‌باید آن روز و مطالباتِ وحشتناک‌اش را به دست فراموشی سپرده باشد، تا آنکه اساساً بتواند سزاوارِ رؤیا دیدن با یک چنین شادمانی‌ای از تأمّل شود، در آن صورت ممکن است تمامیِ این پدیده‌ها را، با هدایت و راهنماییِ آپولون، مفسّرِ رؤیاها، در قالبِ چیزی همچون شیوه‌ای که در ادامه می‌آید تفسیر کنیم.

با نظر به دو نیمهٔ جداگانه از زندگی، یعنی بیداری و رؤیا، بی‌شک نیمهٔ نخست در نظرِ ما به طرزی چشمگیر ممتازتر، مهمّ‌تر، ارزنده‌تر، سزاوارتر برای زیستن، و در حقیقت تنها بخشی که زیسته شده است، جلوه خواهد کرد. با این حال، مایل‌ام که در امری علی‌الظاهر متناقض و در ارزشگذاری‌ای کاملاً دگرگونه از رؤیاها، در حمایت از آن بنیانِ اسرارآمیزِ جوهرهٔ وجودی‌مان که جلوه و تظاهرِ آن خودِ ما هستیم، دادِ سخن سر دهم. هر چه بیشتر نسبت به آن انگیختارهای هنری و طبیعیِ تماماً قدرتمند و آن اشتیاقِ پُرشور برای اوهام و خیالاتِ موجود در آن، یعنی میل به کسبِ رهایی از طریقِ تجلّی‌ها، آگاهی به دست می‌آورم، بیشتر به سمتِ این پندارِ مابعدالطبیعی سوق داده می‌شوم که وجودِ حقیقی و یگانگیِ نخستینی، همواره رنجور و سراسر متعارض، برای رهاییِ خویش پیوسته از مکاشفاتی شعف‌انگیز و اوهام و خیالاتی طربناک استفاده می‌کند. ما به‌نوعی وادار به تجربهٔ این اوهام و خیالات که در دستانِ آن گرفتار آمده‌ایم و بر اساسِ آن شکل گرفته‌ایم گشته‌ایم، همچون کسانی که در حقیقتِ امر معدوم‌اند، حالتی که همچون سیر و توسعه‌ای مداوم در فضا، زمان و شبکه‌ای از روابطِ علّی، یا به عبارتِ دیگر همچون واقعیّتی تجربی است. امّا اگر برای لحظه‌ای نگاه‌مان را به فراسوی «واقعیّت» شخصی‌مان بگردانیم، و اگر هستیِ مادّی و تجربی‌مان و در کُلّ جهان را، همچون تصوّری از یک یگانگیِ نخستینی، آفریده‌شده در هر ثانیه، ادراک کنیم، در آن صورت می‌بایست رؤیاهایمان را همچون وهمِ یک وهم یا حتّی تحقّقی عالی‌تر از یک میلِ شدیدِ اصیل به وهم و خیال در نظر بگیریم. به همین شیوه، درونی‌ترین هستهٔ طبیعت، این شادی و طربِ وصف‌ناپذیر را در هنرمندِ خام یا اثرِ خامِ هنری به خود می‌گیرد، که باز به همین شیوه، تنها «وهمی از یک وهم» می‌تواند نام گرفت.

[1] با واژهٔ «نبوغ» نیچه تنها بعضی استعدادهای شخصی را مدّنظر خویش ندارد، بلکه بیشتر به یک روح و جانِ الهام‌بخشِ جهانی اشاره می‌کند که هنرمندان از آن اقتباس می‌کنند.

رافائل[1] نیز خود یکی از همان مردانِ «خامِ» جاودان است، که در نقّاشی‌ای تمثیلی تقلیلِ یک وهم را به یک وهم ارایه داده است، فرایندِ بنیادینی که هنرمندِ خام و همچنین فرهنگِ آپولونی در قالبِ آن جریان می‌یابد. در نقّاشیِ او با نامِ «دگردیسی»[2] نیمهٔ پایینِ اثر، با آن پسرِ جن‌زده‌اش، به ما باربرانیِ نومید، حواریّونی هراسان و بی‌پناه، انعکاسی از آن دردِ جاودانِ نخستینی، و یگانه بنیانِ جهان را نشان می‌دهد. در اینجا «وهم» انعکاسی از آن تعارضِ جاودان، از پدرِ چیزها است. در اینجا از یک چنین وهم و خیالی، همچون رایحه‌ای مُشکین‌بوی، جهانِ تازه‌ای از وهم، چیزی همچون یک مکاشفه، نادیدنی برای آنها که در صحنهٔ نخست زندانی گشته‌اند – چیزی درخشنده و معلّق در مصفّاترین جذبه‌های بی‌دردی، مکاشفه‌ای درخشان برای نظر کردن با چشمانی کاملاً گشوده، پدیدار می‌گردد.



[1] رافائل سانتسیو (۱۵۲۰–۱۴۸۳)، از هنرمندانِ مهمّ و صاحب‌نامِ رنسانس.

[2] Transfiguration

در اینجا ما در برابرِ چشمانِ خویش، در قالبِ عالی‌ترین نمادپردازیِ هنر، جهانِ آپولونیِ زیبایی و بنیانِ آن، خردِ هراسناکِ سیلنوس را می‌بینیم، و به طرزی شهودی تلازمِ دوجانبهٔ آنها را درک می‌کنیم. لیک آپولون نیز در اینجا دگرباره همچون تجلّی‌ای الهی از اصلِ تشخّص بر ما پدیدار می‌گردد، تنها چیزی که از طریقِ آن، مقصودِ جاودانه کسب‌شدهٔ اتّحادِ نخستینی، یعنی رهاییِ آن از طریقِ وهم و خیال، اتّفاق می‌افتد. او با اشارت‌هایی هیبت‌انگیز به ما نشان می‌دهد که چگونه تمامیِ جهانِ رنج و سختی ضروری است، به طوری که شخص از طریقِ آن به خلقِ مکاشفه‌ای رهایی‌بخش سوق داده شده است و زان پس، مستغرق در مکاشفهٔ خویش، به‌آرامی در قایق پارویی خود می‌نشیند و در میانهٔ اقیانوس این‌سو و آن‌سو می‌شود.

تألّهِ تشخّص، اگر در کلّ همچون چیزی آمرانه و ناهیانه به آن نگریسته شود، تنها یک قانون را که همانا شخص باشد درک می‌کند، که با پاسداشتِ حدودِ شخصی‌سازی، در معنای یونانی اعتدال خوانده می‌شود. آپولون، به عنوانِ الوهیّتی اخلاقی، از پیروانِ خویش اعتدال را مطالبه می‌کند، و این‌گونه آنها می‌توانند پاسدارِ خودکنترلی همچون دانش و معرفتی نسبت به نفسِ خویش باشند. و این‌گونه موازی با اقتضائاتِ زیبایی‌شناسانهٔ زیبایی، ضرورت‌هایی همچون «خویشتن را بشناس» و «هیچ‌چیز خیلی زیاد!»[1] مطرح می‌گردد. از آنجایی که نخوت و زیاده‌روی اساساً همچون دیوهایی دُژخو وابسته به سپهری غیرآپولونی نگریسته می‌شدند، پس از مشخّصه‌های دورانِ پیشا–آپولونی، عصرِ تیتان‌ها[2]، و متعلّق به مکانی فراسوی جهانِ آپولونی که همانا دنیای بربرها[3] باشد به شمار می‌رفتند. و بخاطرِ این عشقِ تیتانیِ به بشر بود که پرومئتوس می‌بایست توسّطِ یک کرکس دریده می‌شد. اودیپوس بخاطر خردِ بی حدّ و اندازه‌اش که معمای ابوالهول[4] را حلّ کرد به گردابِ شرّ و بدبختی سرنگون می‌گردد. این دقیقاً آن شیوه‌ای است که ایزدِ دلفیایی[5] گذشتهٔ یونان را با آن تفسیر می‌کند.

همچنین تأثیراتِ برآمده از جهانِ *دیونیسی* در نظرِ یونانیِ آپولونی «تیتانی» و «بربری» به نظر می‌رسید. امّا او با چنین تلقّی‌ای نیز نمی‌توانست این حقیقت را کتمان کند که در هر حال، خودِ او نیز به طورِ درونی مرتبط با همان تیتان‌ها و قهرمانانِ مخلوع است. در حقیقت، او می‌بایست بیشتر این‌طور احساس کرده باشد: که تمامیّتِ هستیِ او با همه زیبایی‌ها و اعتدالِ آن، وابسته به جهانِ زیرینی از رنج بُردن و معرفت است، که دیگرباره از طریقِ همان جهانِ دیونیسی بر او عرضه گشته است. توجّه داشته باشید که آپولون بدونِ دیونیسوس قادر به زندگی نبود! و در پایان، تأثیراتِ «تیتانی» و «بربری» به همان اندازهٔ نمونه‌های آپولونیِ خود ضروری بودند!

اکنون بیایید تصوّر کنیم چگونه در چنین جهانی که بر اساسِ خیال و اعتدال بنا گشته بود و به واسطهٔ هنر محدود شده بود، آوای جذبه‌آمیزِ مراسماتِ دیونیسی با جادویی پیوسته مسحورکننده‌تر طنین‌انداز شد، و چگونه در این مراسم‌ها تمامیّتِ زیاده‌روی‌های طبیعت خود را در قالبِ شادی و طرب، رنج بردن و معرفت، و حتّی گوش‌خراش‌ترین نعره‌ها، به جهانیان شناساند. بیایید تصوّر کنیم که هنرمندِ مناجات‌سرای آپولونی با موسیقیِ خیال‌انگیزِ چنگِ خود در مقایسه با ترانه‌سُرایی‌های اهریمنیِ عامّیانه متضمّن چه چیزی می‌توانست باشد! الهه‌های هنریِ وهم و خیال در برابرِ یک چنین هنری که به بازگوییِ حقیقت در وضعیّتی سرمست‌گونه می‌پرداخت فرو پژمُرند: خردِ سیلنوس در برابرِ المپ‌نشین‌های مصفّا و متین

---

[1] این دو عبارتِ آمرانه، بر ورودیِ معبدِ آپولون در دلفی حک شده بودند.

[2] در اسطوره‌شناسیِ یونان، تیتان‌ها چهره‌هایی الوهی پیش از ظهورِ المپ‌نشینان بودند. زئوس سلطهٔ آنان را بر انداخت و به بند کشیدشان.

[3] بربرها برای یونانیان شاملِ کسانی می شدند که به یونانی سخن نمی‌گفتند، به همین خاطر سخنان نامفهوم‌شان در نظرِ آنها همچون لاطائلاتی با آوای «بر...بر...بر» گونه به نظر می‌رسید.

[4] ابوالهول هیولایی بود که شهرِ تبس را دچارِ ارعاب و تهدید کرد و ادیپوس با حلّ معمایی که توسّطِ ابوالهول طرح گشته بود به مقامِ پادشاهیِ شهرِ تبس رسید.

[5] ایزدِ دلفیایی آپولون است که پرستشگاهِ اصلیِ او در دلفی قرار داشت.

فریادِ «وای! وای!» بر آورد. شخص با تمامیِ حدود و اعتدالِ خویش، در خود–اضمحلالیِ وضعیّتِ دیونیسی ویران گشته بود و اصولِ آپولونی را از یاد برده بود.

در اینجا بود که زیاده‌روی و افراط خود را همچون حقیقت آشکار کرد. تعارض، و جذبات و خلسه‌های برآمده از درد و رنج، درست از سویدای قلبِ طبیعت به سخن گفتن در آمدند. و این‌گونه به هر آنجا که دیونیسی رخنه کرد، آپولونی مضحمل و ملغی گردید. لیک این نیز امری کاملاً مسلّم است که در جاهایی که نخستین یورش متوقّف گشته بود، عظمت و آوازهٔ بلندِ ایزدِ دلفیایی به طرزی استوارتر و تهدیدکننده‌تر خود را آشکار کرد. چرا که من وضعیّتِ دوریک و هنرِ دوریک[1] را تنها به عنوانِ یک اردوگاهِ جنگیِ پایدار می‌توانم تفسیر کنم: تنها از طریقِ تقابلی بی‌وقفه با جوهرهٔ تیتانی–بربریِ جهانِ دیونیسی بود که هنری اینچنین سرسختانه خشک و گوشه‌نشین، در پناهِ تمامیِ استحکاماتِ خویش، و یک چنین پرورشِ سخت و خشنی به منظورِ کسبِ آمادگی برای نبرد، و یک چنین بنیانِ خشونت‌آمیز و مستبدانه‌ای برای حکومت، توانست مدّتی طولانی دوام بیاورد.

تا اینجای کار، آنچه را در ابتدای این نوشته موردِ اشاره قرار داده بودم تا حدودی تشریح کردم: چگونه عناصرِ دیونیسی و آپولونی در قالبِ توالیِ همواره تازه‌ای از زایش، یکی پس از دیگری، متقابلاً در حالِ تشدید و تقویّتِ یکدیگر، بر دنیای هلنی حکمفرما شدند؛ و چگونه از دلِ دورهٔ «نخست»، با نبردهایش علیهِ تیتان‌ها و فلسفهٔ عامّیانهٔ تُنُک‌مایه و بسیطاش، جهانِ هومری تحتِ انقیادِ برانگیزانندهٔ آپولونیِ زیبایی، توسعه و بسط پیدا کرد؛ و چگونه این کَرّوفَرِّ «خام» بارِ دیگر با یورشِ سیلابِ دیونیسی فرو بلعیده شد؛ و چگونه نیروی آپولونی در تقابل با این نیروی تازه، عظمتِ ستبرِ هنرِ دوریک و چشم‌اندازِ جهانِ دوریک را برپا داشت.

در این شیوه، تاریخِ کهن‌ترِ یونان، در قالبِ کشاکشِ این دو اصلِ متخاصم، به چهار دورهٔ هنریِ اصلی تقسیم می‌گردد، و ما هم‌اکنون به بررسیِ بیشتر در بابِ آخرین پرده از این توسعه و تکاپو سوق داده شده‌ایم، حالتی که ما در آن می‌باید به عنوانِ مثال آخرین دورهٔ در دسترس، دورهٔ هنرِ دوریک، اوج و انجامِ آن انگیختارهای هنری را مدّ نظر خویش قرار دهیم. در اینجا است که ترقّیِ هنریِ ارجمند و بسیار ستایش‌شدهٔ تراژدیِ آتیک و دیتیرامب‌های دراماتیک خود را در برابرِ چشمانِ ما نمایان می‌سازد، همچون مقصودِ مشترکِ هر دو انگیختار، که هم‌انبازیِ تزویجی و پنهانیِ آنها، پس از کشاکش‌های طولانیِ پیشین، خویشتن را با یک چنین فرزندی – به طرزی توأمان آنتیگونه[2] و کاساندرا[3] – شکوه و تلألو می‌بخشد.

۵

هم‌اکنون ما در حالِ نزدیک شدن به هدفِ اصلیِ خود در تکلیفِ حاضر، که همانا کسبِ شناختی از نبوغِ دیونیسی–آپولونی و ماحصلِ هنریِ آن یا حدّاقلّ کسبِ فهمی شهودی از آن اتّحادِ اسرارآمیز است، می‌باشیم. برای شروع، این پرسش را مطرح می‌کنیم که آن بذرهای تازه نخستین بار در کدام نقطه از فرهنگِ هلنی خود را آشکار کرد، بذرهایی که بعداً به تراژدی و دیتیرامب‌های دراماتیک منتج شد. در رابطه با این پرسش، دورهٔ کلاسیکِ باستان با در کنارِ هم قرار دادنِ هومر[4]

---

[1] هنرِ دوریایی مربوط به اسپارتا می‌شد؛ دولت‌شهری که سخت دغدغهٔ آموزش‌های نظامی و جنگاوری را داشت و دارای یک نظامِ سیاسیِ نامنعطف بود.

[2] Antigone آنتیگونه دخترِ اودیپوس که خود را به جای اطاعت از حکومت کُشت، و قهرمانِ زنِ تراژدیِ «آنتیگونه» نوشتهٔ سوفوکل است.

[3] Cassandra کاساندرا، دخترِ پریام، پادشاهِ تروی، یک پیشگو بود و به عنوانِ غنیمتِ جنگی به آگاممنون تقدیم شده بود؛ وقتی سپاهیانِ یونان پس از نبردِ تروجان به خانه بازگشتند توسّطِ آیگیستوس و کلیتایمنسترا همراه با آگاممنون به قتل رسید.

[4] هومر نامی است که یونانیان به مصنّفِ «ایلیاد و ادیسه» (نوشته‌شده در قرنِ هشتم پیش از میلاد) داده‌اند.

و *آرخیلوخوس*[1] به عنوانِ بنیانگذاران و مشعل‌دارانِ شعرِ یونان، در نقّاشی‌ها، نگین‌نگاره‌ها و غیره شواهدی گویا و روشن به ما ارایه می‌دهد، با این قوّت و اطمینان که تنها همین دو نفر توأمان می‌باید به عنوانِ آن طابیعِ اصیلی شناخته شوند که از دلِ آنها طوفانی آتشین سرتاسرِ دنیای پسینِ یونانیان را در بر گرفت.

در اینجا هومر، آن رؤیاپردازِ درخودفرورفتهٔ باستان، و نمونهٔ اعلای هنرمندِ خام و ناپختهٔ آپولونی، با چشمانی حیرت‌زده به سرِ پُر شور و سودای آرخیلوخوس، خدمتگزارِ جنگجو و مبارزِ الهگانِ شعر، و خُرد و درهم‌شکسته‌شده در دستانِ هستی، می‌نگرد. بررسی‌های زیبایی‌شناسانهٔ أخیرِ ما در کوشش‌های تفسیریِ خویش تنها به این موضوع اشاره داشته است که در اینجا چگونه هنرمندِ «ذهنی» در تقابل با هنرمندِ «عینی» قرار می‌گیرد. چنین تفسیری چندان به کارِ ما نمی‌آید، چرا که ما هنرمندِ ذهنی را همچون یک هنرمندِ بد می‌شناسیم، و در هر سبکی از هنر و هر دستاوردِ هنریِ گرانقدری، بیش و پیش از هر چیز، خواهان غلبه بر ابعادِ ذهنی و رهایی از من و خاموشیِ میل و ارادهٔ هر شخص هستیم؛ در حقیقت، ما قادر به درست پنداشتنِ کوچکترین آفرینش هنری‌ای نیستیم، مگر آنکه دارای عینیّت و تأمّلاتی کاملاً بی‌طرفانه باشد.[2]

از این رو، اصولِ زیبایی‌شناسانهٔ ما نخست می‌باید به حلّ این مسأله بپردازد که چگونه ممکن است «شاعرِ تغزّلی» یک هنرمند باشد، چرا که او، با نظر به تجربیاتِ تمامیِ اعصار، همواره می‌گوید «من»، و در برابرِ ما از توالیِ کروماتیکِ[3] آوای شور و امیالِ خویش آواز سر می‌دهد. این آرخیلوخوس است که ایستاده در کنارِ هومر، ما را با فریادهای تنفّر و تحقیرِ خویش و با فوران‌های مست و بی‌خودانهٔ امیال‌اش به لرزه در می‌آورد. با انجامِ یک چنین کاری، آیا آرخیلوخوس نخستین هنرمندی نیست که ذهنی یا اساساً ناهنرمند خوانده می‌شود؟ پس آن تکریم و احترامی که غیب‌دانِ دلفیایی، قلبِ هنرِ عینی، به او، به شاعر، در بیانانی بسیار قابلِ توجّه نشان داد، از کجا نشأت می‌گرفت؟[4]

شیلر فرایندِ نوشتنِ خویش را برای ما با تلقّی‌ای روانشناسانه که برای او غیرِ قابلِ توضیح و در عینِ حال تردیدناپذیر بوده است شرح داده؛ چرا که او اقرار می‌کند که وقتی در حالِ آماده‌سازیِ خود بوده، پیش از آنکه واقعاً شروع به نوشتن کند، مجموعه‌ای از تصاویر را همراه با سلسلهٔ منجسمی از روابطِ علّی، پیشِ چشمان و درونِ خویش نداشته است، بلکه بیشتر با حسّ‌وحالی موسیقایی روبه‌رو بوده است: «برای من احساس کردن در ابتدا فاقدِ هر گونه منظورِ روشن و تعریف‌شده‌ای است؛ موردِ دوّم بعدتر رشد پیدا می‌کند. یک جور حالتِ عاطفیِ موسیقایی در ابتدا پیدا می‌شود، و از پیِ آن تصوّراتِ شاعرانه با من هم‌پا می‌شوند.»[5]

اگر هم‌اکنون مهمّ‌ترین پدیدهٔ غزلِ باستان، همبستگی و همگرایی را، که متّفق‌القول توسّطِ همگان طبیعی انگاشته شده است، میانِ انسان *غزل‌سُرا* و *موسیقی‌دان* قرار دهیم، که در حقیقت هویّتِ مشترکِ آنها است — و در مقایسه با آن، غزل‌های تازه‌ترِ ما به ایزدی بدونِ سر می‌ماند — آن زمان است که می‌توانیم بر اساسِ مابعدالطبیعهٔ زیبایی‌شناسانه‌ای که پیشتر بنا نهاده‌ایم، شاعرِ غرل‌سرا را به شیوه‌ای که در ادامه می‌آید توصیف کنیم. پیش از هر چیز، او به عنوانِ یک هنرمندِ دیونیسی، با یگانگیِ نخستینی و رنج‌ها و تعارضاتِ آن متّحد گشته است، و انعکاسی از این یگانگیِ نخستینی را در قالبِ

---

[1] Archilochus آرخیلوخوس (حدودِ ۶۴۵–۶۸۰ پیش از میلاد)، شاعرِ یونانی اهلِ جزیرهٔ پاروس. او در سروده‌هایش از تجربیاتِ نظامیِ خویش به عنوانِ یک سربازِ مزدور، و عشق وافرش به شراب، و عشق‌ها و نفرت‌هایش سخن گفته است. داستان‌های سنّتی دربارهٔ او اینچنین روایت می‌کنند که او دلباختهٔ دختری به نام Neoboule گشته بود، و وقتی پدرِ او Lykambes با ازدواجِ آنها مخالفت کرد هجوی آنچنان تأثیرگذار علیهِ او سرود که لیکامبس دست به خودکُشی زد.

[2] هم کانت و هم شوپنهاور تجربیاتِ زیبایی‌شناسانه را همچون تأمّلاتی بی‌طرفانه تعریف کرده‌اند.

[3] chromatic کروماتیک یک گامِ نیم‌پرده در موسیقی است که شاملِ دوازده نُت می‌شود — م.

[4] احتمالاً نیچه در اینجا اشاره به حکایتی داشته باشد که پلوتارخ در کتابِ De sera numinis vindicatione ذکر کرده است، که کاهنهٔ معبدِ دلفی قاتلِ آرخیلوخوس را به دلیلِ آنکه او انسانِ مقدّسِ موسه‌ها را به قتل رسانیده بود از معبدِ خود بیرون راند.

[5] به نقل از نامه‌ای به گوته در تاریخِ ۱۸ مارس ۱۷۹۶.

موسیقی بیان می‌کند، اگر موسیقی را در تعبیری منصفانه بتوان بازتولیدِ جهان و به‌نوعی طرح‌ریزیِ دوبارۀ آن نامید. در اینجا است که این موسیقی همچون یک *انگارۀ رؤیاگونِ استعاری* و تحتِ تأثیرِ رؤیابینی‌های آپولونی دیگر باره برای او محسوس و قابلِ لمس می‌گردد. این انعکاسِ برآمده از درد و رنجِ اصیل در موسیقی که فاقدِ صورِ خیال و تصوّرات می‌باشد، در کنار رهایی‌ای که از طریقِ وهم و خیال کسب می‌کند، به انعکاسی ثانویّه همچون یک استعاره یا تصویرسازیِ بخصوص، منجر می‌شود. هنرمند در این حالت جهانِ ذهنیِ خویش را در فرایند دیونیسی تسلیم کرده است، و انگاره‌ای که هم‌اکنون یگانگی‌اش با قلبِ جهان را بر او آشکار می‌کند صحنه‌ای رؤیاگون است، که آن تعارض و رنجِ نخستینی را، همراه با شادی و طرب در دنیای وهم و خیال، به طرزی نمادین در برابرِ او پدیدار می‌کند. این‌گونه «منِ» شاعرِ غزل‌سُرا از مغاکِ وجود به بیرون طنین‌انداز می‌گردد. آنچه زیبایی‌شناسانِ امروز با خیالیِ محض پنداشتنِ ذهنیّتِ او مُراد می‌کنند.

وقتی آرخیلوخوس، نخستین شاعرِ غزل‌سُرای یونان، عشقِ تب‌آلود و در عینِ حال تحقیرهای خویش را نثارِ دخترانِ لیکامبس می‌کند، این شور و اشتیاقِ خودِ او نیست که در برابرِ ما با شوریدگی‌ای عیّاشانه به رقص در می‌آید: ما در حالِ مشاهدۀ دیونیسوس و ماینادس‌ها[1] هستیم؛ در اینجا آرخیلوخوسِ خوشگذرانِ سرمست را غرقه در خواب می‌بینیم — به همان گونه‌ای که اوریپید در *باکخۀ*[2] خویش شرح می‌دهد، خوابیده بر یک مرغزارِ مرتفعِ کوهستانی در آفتابِ نیمروز — که در همین اثنا، آپولون به سمتِ او می‌آید و او را با برگ‌های غارِ خود لمس می‌کند. هم‌اکنون افسونِ موسیقایی و دیونیسیِ آن فردِ "خوابیده" است که گویی بر گردِ او انگاره‌هایی آتشین و اشعاری تغزّلی می‌پراکند؛ انگاره‌ها و اشعاری که در عالی‌ترین شکلِ خویش تراژدی‌ها و دیتیرامب‌های دراماتیک خوانده شده‌اند.

هنرمندِ تجسّمی و خویشاوندِ او، شاعرِ حماسی، شیفتۀ کندوکاوی خالص بر انگاره‌ها و تصاویر هستند. موسیقی‌دانِ دیونیسی تماماً فاقدِ انگاره و تصویر است، و درونِ خویش تنها دردی اصیل و طنینی اصیل از آن انگاره است. نبوغ تغزّلی جهانی از انگاره‌ها و استعارات را که از دلِ وضعیّتِ اسرارآمیزِ یگانگی رشد می‌کند و همچنین دنیای کناره‌گیری از "خود" و رهاسازیِ آن را احساس می‌کند. تمامیِ این‌ها دارای رنگ، روابط علّی و سرعتی کاملاً متفاوت از جهانِ هنرمندِ تجسّمی و حماسی‌نویس هستند. در حالی که موردِ آخر (شاعرِ حماسی) در این تصاویر، فقط و فقط در آنها، با رضایتی سرخوشانه زیست می‌کند، و از تعمّقی عاشقانه تا ریزترین جزئیات بر آنها خسته و دلزده نمی‌گردد، و در حالی که برای او حتّی انگارۀ آخیلسِ خشمگین نیز تنها یک تصویر است که در بیانِ خشمِ او، از شادی و طربی رؤیاگون در جهانِ اوهام و خیالات لذّت می‌بَرَد — به طوری که با این آینۀ نمود و تجلّی، او از رشد و گسترشِ آن حسِّ یگانگی و درپیوستگی با اَشکالی که خود خلق کرده است، محفوظ می‌ماند — امّا در مقابل، انگاره‌های شاعرِ تغزّلی چیزی جز *خودِ او* نیستند، آنچنان که گویی فعلیّت‌یافتگی‌هایی متفاوت از خودِ او هستند. او می‌تواند بگوید «من»، چون خود محورِ متحرّکِ آن جهان است؛ این «من» تنها شبیه به آن «من» نیست که متعلّق به انسانی بیدار و به طور مادّی و تجربی واقعی است، بلکه در کلّ آن «من» یکدانه‌ای را نیز که متعلّق به وجودِ جاودان و حقیقی است در نظر دارد، آن «من» که بر بنیانِ چیزها قرار می‌گیرد، و این‌گونه نبوغ تغزّلی از طریقِ تجسّمِ آن درست به بنیانِ چیزها نظر می‌کند.

حال بیایید تصوّر کنیم که او چگونه در میانِ این تشابهات بر *خویشتن* نیز همچون یک غیر نابغه نظر می‌کند، که در جایگاهِ «موضوعِ» خویش، انبوهِ کاملاً متلاطمی از شورهای ذهنی و کشاکش‌های ارادۀ خویش است که بر چیزی بخصوص هدف‌گیری کرده است، چیزی که برای او واقعی به نظر می‌رسد. اگر در اینجا این‌طور به نظر برسد که گویی نابغۀ تغزّلی و آن غیر نابغۀ وابسته به آن، یکی و مشابه هستند، آنچنان که گویی آن اوّلی، آن کلمۀ کوچکِ «من»، دربارۀ

---

[1] mainádes مایناد‌س‌ها پرستندگانِ مؤنّثِ پُرشورِ دیونیسوس بودند.

[2] «باکخه» آخرین اثرِ اوریپید (۴۰۶–۴۸۰ پیش از میلاد)، تراژدی‌نویسِ معروفِ یونانی بود که پس از مرگِ او به اجرا در آمد.

خویش سخن گفته است، دیگر چنین وهم و خیالی قادر به فریب دادنِ ما نیست، دست‌کم نه به آن شیوه‌ای که آنانی را که غزل‌سُرا را شاعرِ ذهنی تعریف می‌کردند فریب داد.

حقیقتِ امر این است که آرخیلوخوس، آن انسانِ صاحبِ عشق و نفرتِ آتشین، تنها تصویری مکاشفه‌آمیز از آن نبوغی است که الآن دیگر آرخیلوخوس نیست، بلکه نبوغ جهانی است که دردِ نخستینیِ خود را در آرخیلوخوس همچون استعاره‌ای از انسان بیان می‌کند؛ حال آنکه آرخیلوخوس، آن انسانِ به طوری ذهنی مشتاق و مایل، هرگز نمی‌توانسته یک شاعر باشد. هیچ ضروری نیست که شاعرِ تغزّلی مستقیماً در برابرِ خویش تنها پدیدهٔ انسانیِ آرخیلوخوس را همچون انعکاسی از وجودِ جاودان ببیند؛ تراژدی به ما نشان می‌دهد که جهانِ مکاشفه‌آمیزِ شاعرِ تغزّلی خود تا چه اندازه می‌تواند از آن پدیده که حیّ و حاضر نزدیکِ ما به‌روشنی می‌ایستد فاصله داشته باشد.

شوپنهاور، کسی که آن صعوبتی را که شاعرِ تغزّلی برای کندوکاوهای فلسفیِ هنر ایجاد می‌کند پنهان نمی‌دارد، معتقد است که وقتی در مابعدالطبیعهٔ عمیقِ موسیقی‌اش به تنهایی شیوه‌ای را برای کنار زدنِ قاطعانهٔ آن صعوبت پیدا کرد، در روح و جانِ خویش و با افتخاری شایستهٔ او، راه‌حلّی را برای آن کشف کرده است، کاری که من نیز معتقدم در اینجا انجام داده‌ام، راه‌حلّی که البته من با آن هم‌داستان نیستم. برای مقایسه، این آن شیوه‌ای است که او به وسیلهٔ آن طبیعتِ بنیادینِ ترانه را توصیف می‌کند:

«آگاهیِ سراینده از موضوعِ اشتیاق و خواهش مالامال گشته است، که خواست و اشتیاقِ شخصِ خودِ اوست، اغلب همچون یک اشتیاقِ خرسندِ رهاشده (طرب)، و همچنین با غلبه‌ای بیشتر، همچون یک اشتیاقِ محدود و محصور (اندوه)، همواره چونان عاطفه، شور و وضعیّتِ متلاطمی از احساسات. به هر روی، موازی با این وضعیّت و هم‌زمان با آن، سراینده با نظر بر طبیعتِ اطراف، بر خویشتنِ خویش همچون موضوعِ یک دانش و معرفتِ ناب و غیرارادی آگاه می‌گردد، که آرامشِ مبارک و تزلزل‌ناپذیرِ آن در تقابل با شعف برآمده از آن اشتیاق و خواستِ همواره بازداشته‌شده و همواره محصورِ او قرار می‌گیرد. حس کردنِ این تقابل، و دورِ مکرّر این بازی، اساساً آن چیزی است که خود را در تمامیّتِ ترانه و آن چیزی که معمولاً وضعیّتِ تغزّلی را می‌آفریند بیان می‌کند. در این وضعیّت، گویی ادراکی ناب برای نجاتِ ما از اشتیاق و خواستن و فشارِ حاصل از آن به سمت‌مان می‌آید؛ و در امتدادِ این مسیر پیش می‌رویم، امّا گام به گام؛ اراده و خواستن، یا خاطرهٔ اهدافِ شخصی‌مان، دائماً این تأمّل و اندیشه‌ورزیِ آرام را از ما دور می‌کند، اما بارها و بارها وضعیّتِ زیبای بعدی که در آن دانش و معرفتی غیرارادی خود را دیگر باره بر ما عرضه می‌کند خواهش و اشتیاق را از ما می‌پراکند. این‌گونه است که در ترانه و حسّ‌وحالِ تغزّلی، خواست و اشتیاق (علایقِ شخصیِ موجود در اهداف) با تأمّلِ ناب و خالصی که در آن وضعیّتِ خود را بر ما آشکار می‌کند، به طرزی معجزه‌آسا ترکیب می‌شود: ما روابطِ موجود میانِ آنها را جستجو و تخیّل می‌کنیم؛ در اینجا حسّ‌وحالِ ذهنی و وضعیّتِ عاطفیِ خواست و اراده با محیطی که اندیشه می‌کنیم ارتباط برقرار می‌کند و حسّ‌وحالِ ما در کنشی غیرارادی، به نوبهٔ خویش، رنگ و بوی تأمّلاتِ نابِ ما را به خود می‌گیرد. ترانهٔ حقیقی بروزی از این شرایطِ عاطفیِ کلّی است، که این‌گونه سرشته شده و تکوین یافته است.» (*جهان همچون اراده و تصوّر*، ۱٫۳٫۵۱)

در توصیفِ فوق ممکن است به خطا این‌گونه برای ما تعبیر شود که در اینجا شعرِ تغزّلی همچون هنری به طرزی ناقص شناخته‌شده و یک جهش، آنچنان که گویی به اندک اهداف خود نائل خواهد شد، هویّت‌یابی شده است؛ در حقیقت همچون یک نیمه‌هنر که جوهرهٔ آن قرار است این حقیقت را به ما عرضه کند که خواست و اشتیاق، و اندیشه‌ورزی و تأمّلِ ناب که بیانگرِ شرایطی غیرزیبایی‌شناسانه و زیبایی‌شناسانه هستند، می‌باید به طرزی معجزه‌آسا با یکدیگر ترکیب شوند؟

برعکسِ یک چنین توصیفی، ما معتقدیم که تمامیّتِ یک چنین تقابلی میانِ امرِ ذهنی و عینی که حتّی شوپنهاور نیز هنوز از آن به عنوانِ سنجهٔ ارزشگذاری در دسته‌بندیِ هنر استفاده می‌کند، معمولاً هیچ جایگاهی در زیبایی‌شناسی ندارد، چرا که فاعلِ ذهنی، یعنی شخصِ مشتاق و خواهانی که در پیِ اهدافِ خودپسندانهٔ خویش است، را می‌توان تنها به عنوانِ یک دشمنِ هنر در نظر گرفت، نه بنیان و اساسِ آن. امّا تا هر آن اندازه که فاعلِ ذهنی هنرمند است، پیشتر از طریقِ اشتیاق و خواستِ درونی خویش شناخته شده، و به تعبیری به یک میانجی مبدّل گردیده است که از طریقِ آن یک فاعلِ وجودِ حقیقی، رهایی خویش را در وهم و خیال جشن گرفته است. چون در این جایگاه نیازمندیم که بیش از هر چیزِ دیگر نسبت به حقارت و والاییِ خویش شفّاف باشیم: پس تمامیّتِ کمدیِ هنر خود را برای چیزهایی مثل بهتر کردن یا آموزش دادنِ ما، یا حتّی چیزی کمتر از آن مثلِ اینکه چون ما خالقانِ این جهانِ هنری هستیم، به ما عرضه نمی‌کند. امّا به هر روی، مجال یافته‌ایم که چنین پنداری را دربارهٔ خویش داشته باشیم: که برای خالقِ حقیقیِ این جهان هم‌اکنون همچون تصاویر و تجسّم‌هایی هنری هستیم، و در معنایی که به واسطهٔ آن آثارِ هنری شناخته می‌شوند، دارای عالی‌ترین شأن و کرامت هستیم — چون تنها در جایگاهِ پدیده‌هایی هنری است که خودِ هستی و جهانی که جاودانه توجیه گشته است خواهیم بود — البته در عینِ آنکه آگاهیِ ما از این فحوی و مفهومِ خودمان به‌سختی می‌تواند متفاوت از آگاهی‌ای باشد که سربازانِ نقاشی‌شده بر روی بوم از نبردِ ترسیم‌شده در آن دارند.

این‌گونه است که تمامیّتِ دانش و معرفتِ ما از هنر اساساً به طورِ کلّی وهمی و خیالی است، چون ما در جایگاهِ انسان‌هایی دارای شناخت، با آن وجودی که به عنوانِ خالقِ واحد و تماشاگرِ آن کمدیِ هنر، خود را برای شادمانیِ جاودان مهیّا می‌کند، یکی و یکسان نیستیم. شخصِ نابغه تنها تا همان حدودی که در فرایندِ آفرینشِ هنری درپیوسته با هنرمندِ نخستینیِ جهان است، می‌تواند از طبیعتِ جاودانِ هنر چیزی ادراک کند، چون در آن وضعیّت به طرزی معجزه‌آسا شبیهِ تصویرِ قصّه‌های پریان می‌شود، که می‌تواند چشمانِ خویش را بگرداند و در بابِ خویش به تأمّل و مداقّه بپردازد. در این حالت، او به طورِ هم‌زمان هم فاعل است و هم مغعول ، به طورِ هم‌زمان هم شاعر، هم بازیگر و هم تماشاگر.

۶

با نظر به آرخیلوخوس، پژوهش‌های عالمانه آشکار کرده‌اند که این خودِ او بود که *ترانه‌های عامیانه* را به ادبیات معرّفی کرد، و دقیقاً به‌خاطرِ همین دستاورد بود که در ارزیابی‌های جهان‌شمولِ یونانیان توانست جایگاهی شخصی کنارِ هومر به دست آورد. اما در مقایسه با شعرِ حماسیِ تماماً آپولونی، ترانهٔ عامّیانه دقیقاً چیست؟ چه چیزی می‌تواند باشد مگر *نشانی جاودان* (perpetuum vestigum) از همبستگی و یکپارچگیِ میانِ آپولونی و دیونیسی؟ گسترشِ عظیم و غول‌آسای آن که با زایش‌هایی تازه و پیوسته روبه‌فزونی در میانِ همگان بسط و توسعه می‌یابد، شاهدی است روشن بر این موضوع که برانگیزاننده‌های دوگانهٔ هنریِ طبیعت تا چه اندازه پُرقدرت‌اند که ردّپای خویش را در ترانه‌های عامّیانه نیز بر جا می‌گذارند، درست به همان شیوه‌ای که جنبش‌های عیّاشانه و نوش‌خوارانهٔ یک قوم، نشانِ خویش را بر موسیقیِ آن بر جای می‌گذارد. در حقیقت، شواهدی تاریخی نیز برای نشان دادنِ این موضوع می‌باید وجود داشته باشد که چگونه هر دوره‌ای که در آن ترانه‌های عامّیانه غنیّ و پربار بوده است، در عینِ حال به شدیدترین طرزِ ممکن تحتِ تأثیرِ جریاناتِ دیونیسی نیز قرار داشته است، چیزی که می‌باید آن را همواره همچون بنیان و پیش‌زمینهٔ ترانه‌های عامّیانه به شمار آورد.

لیک برای شروع، ترانهٔ عامّیانه را می‌باید همچون آینهٔ موسیقاییِ جهان نگریست، همچون ملودیِ نخستینی که در جستجوی انگارهٔ رؤیاگونِ موازیِ خویش می‌گردد، و چنین چیزی را در قالبِ شاعری بیان می‌کند. بنابرین ملودی همان حقیقتِ اوّلیه و جهان‌شمول است، که به همین خاطر فعلیّت‌یافتگی‌های بسیاری را در چندین متن می‌تواند به خود بپذیرد. این امر همچنین در ارزشگذاری‌های خام‌دستانهٔ مردم از اهمّیّت و ضرورتِ بیشتری برخوردار است. ملودی چندین و چند

باره از دلِ خویش شاعری را می‌زاید. این همان چیزی که فُرمِ استروفیک[۱] ترانه‌های عامیانه بر آن دلالت می‌کند. من همواره به این پدیدهٔ با دیدهٔ شگفتی می‌نگریستم، تا بالأخره در بابِ آن به این توضیح دست پیدا کردم. هر آن کس که با توجّه به این نظریه به مجموعه‌ای از ترانه‌های عامّیانه نگاه بیندازد، برای مثال ترانهٔ Des Knaben Wunderhorn (*شاخِ جادوییِ آن پسر*)[۲]، نمونه‌های بی‌شماری از چگونگیِ این فرایند که یک ملودیِ پربار و غنی آبشارِ آتشینی از انگاره‌ها را بر گردِ خویش می‌پراکند خواهد یافت. این انگاره‌ها، با رنگ‌های درخشان و دگرگونی‌های ناگهانی و در حقیقت جنبش‌ها و تکانه‌های افسارگسیخته‌شان، برای فرایندهای آرام و روبه‌جلوی حماسی در قامتِ نیرویی کاملاً بیگانه و ناآشنا آشکار می‌گردند. از منظرِ نوشته‌های حماسی، این جهانِ نامتوازن و نامنظّم از انگاره‌های غنایی به‌سادگی قابلِ ردّ و انکار است — امری که بی‌شک دربارهٔ نقّالانِ[۳] حماسی‌گوی خشک و مؤقّرِ مراسماتِ آپولونی در عصرِ ترپاندر[۴] صدق می‌کند.

این‌گونه است که در شاعریِ ترانه‌های عامّیانه مشاهده می‌شود که زبان شدیداً تحتِ فشار قرار گرفته تا به هر نحوی که شده از موسیقی تقلید و تبعیّت کند. از همین رو است که می‌بینیم با ظهورِ آرخیلوخوس، جهانِ تازه‌ای از شاعری آغاز می‌شود، جهانی که در مغایرتی عمیق و بنیادین با جهانِ هومری قرار می‌گیرد. تا اینجای کار به شرح و بسطِ رابطه‌ای احتمالی میانِ شاعری و موسیقی، کلمه و لحن پرداختیم: کلمه، انگاره و تصوّر در دنیای موسیقی به دنبالِ تجلّیِ مشابهِ خویش می‌گردند و چیزی از آن قدرتی را که متلازمِ موسیقی است تجربه می‌کنند. در این معنا، می‌توان میانِ دو جریانِ اصلیِ موجود در تاریخِ زبانِ مردمِ یونان تمایز قائل شد، مشابهِ حالتی که زبان از نمودها و انگاره‌ها تقلید می‌کند یا حالتی که زبان مقلّدِ دنیای موسیقی است.

حال بیایید برای لحظه‌ای قدری عمیق‌تر در بابِ تفاوت در رنگ، ساختارِ نحوی و واژگان میانِ هومر و پیندار[۵] بیندیشیم، تا بلکه درکی دقیق‌تر از فحوی و مفهومِ این تقابل به دست بیاوریم. در حقیقت، به این شیوه بر ما مثلِ روز آشکار خواهد شد که میانِ هومر و پیندار می‌بایست *ملودی‌های سرخوشانه و نوش‌خوارانهٔ فلوت‌های المپ* طنین‌انداز شده باشد، که حتّی در روزگارِ ارسطو[۶]، در گسترهٔ موسیقی‌ای بی‌اندازه ماهرانه‌تر و قوام‌یافته‌تر، مردمان را به وادیِ شعف‌هایی برآمده از هیجاناتی بی‌خودانه هدایت کرد، و بی‌شک با تأثیراتِ نخستینی و ریشه‌ای‌اش تمامیِ اَشکالِ شعریِ بیانِ را در معاصرین برای تقلید از خویش برانگیخت.

در اینجا پدیده‌ای کاملاً شناخته‌شده در عصرِ خودمان به خاطرم رسید که زیبایی‌شناسان ما آن را به عنوان امری صرفاً ناشایست و قابلِ نقد تلقّی می‌کنند. بارها و بارها این تجربه را داشته‌ایم که چگونه سمفونی‌ای از بتهوون شنوندهٔ شخصی را وادار می‌کند تا در قالبِ انگاره‌ها سخن بگوید، هر چند این نیز درست است که مجموعهٔ گوناگونی از اقلیم‌های تصویرسازی که توسّطِ قطعه‌ای موسیقایی خلق شده، به طرزِ خیال‌انگیزی گیج‌کننده و در حقیقت متعارض به نظر می‌رسد. هنرِ چنین زیبایی‌شناسانی این است که فراست‌های ضعیف و کم‌مایهٔ خویش بر چنین مجموعه‌هایی به‌کار گیرند، و از

---

[۱] strophic form فُرمِ استروفیک به حالتی گفته می‌شود که تمامِ بندها یا ابیاتِ یک شعر یا ترانه با موسیقیِ مشابه و یکسانی اجرا بشود — م.

[۲] مجموعه‌ای از ترانه‌های عامّیانهٔ ظاهراً آلمانی که در سال‌های ۷–۱۸۰۴ توسّطِ آخیم فون آرنیم (Achim von Arnim) و کلمنس برنتانو (Clemens Brentano) گردآوری شد.

[۳] Rhapsode نامی بود که به از بر کنندگانِ حرفه‌ای اشعارِ حماسی (به‌خصوص اشعارِ هومر) اطلاق می‌شد.

[۴] Terpander شاعر و موسیقی‌دانِ یونانی در نیمهٔ اوّلِ قرنِ هفتمِ پیش از میلاد.

[۵] پیندار (حدودِ ۴۴۳–۵۲۲ پیش از میلاد)، شاعرِ غناییِ یونان.

[۶] ارسطو (۳۲۲–۳۸۴ پیش از میلاد)، فیلسوفِ بزرگِ یونانی.

نظر کردن بر پدیده‌ای که در واقعِ امر ارزشِ بسط و توضیح دارد در بمانند. در حقیقت، حتّی زمانی که یک شاعرِ لحن[۱] در قالبِ انگاره‌ها از یک تصنیف سخن گفته است، مثلاً وقتی او یک سمفونی را همچون یک قطعهٔ شبانی توصیف می‌کند، و یک جنبشِ موسیقایی[۲] را همچون «چشم‌اندازی کنارِ جویبار»، و جنبشی دیگر را همچون «اجتماعِ شادمانهٔ برزگران»، تمامی این‌ها به طرزی مشابه تنها بیاناتی استعاری و انگاره‌هایی زاده‌شده از دلِ موسیقی هستند — و نه صرفاً موقعیّت‌های عینی که توسّطِ موسیقی تقلید و بازنمایی شده‌اند — تصوّراتی که هیچ‌چیزی نمی‌توانند به ما در بابِ محتوی و مضمونِ *دیونیسیِ* موسیقی بیاموزند، و در واقع هیچ ارزشِ انحصاری‌ای در قیاس با سایرِ تصاویر ندارند. حال تنها لازم است که این فرایندِ ریختنِ موسیقی در قالبِ تصاویر را به توده‌هایی جوان و به طرزی زبان‌شناسانه خلّاق از مردم انتقال دهیم، تا بفهمیم چگونه ترانه‌های عامّیانهٔ استروفیک به یک‌باره پدیدار گشتند، و چگونه ظرفیت‌های زبان‌شناسانه متأثّر از قواعدِ تازهٔ موسیقیِ تقلیدی واقع شده‌اند.

بنابرین، حال اگر مجال یافته باشیم که شعرِ غنایی را همچون بلوغ و شکوفاییِ موسیقی در قالبِ تصاویر و تصوّرات در نظر بگیریم، پس چنین پرسشی را نیز می‌توانیم مطرح کنیم: «موسیقی در آینهٔ تصویرسازی و تصوّرات *شبیهِ* چیست؟» موسیقی چیزی همچون ارادهٔ، در معنای شوپنهاوریِ آن، می‌نماید که در تقابل با عناصرِ زیبایی‌شناسانه، ترسیم‌کنندهٔ وضعیّتی تماماً اندیشه‌ورزانه و غیرارادی است. در اینجا می‌باید تا آن اندازه که امکان دارد مرزی مشخّص میانِ مفهومِ بودن و مفهومِ نمودن کشید: با نظر به طبیعتِ موسیقی، امکان آن نیست که اراده و خواست باشد، چرا که اگر این‌گونه بود، می‌بایست موسیقی را تماماً از وادیِ هنر خارج می‌کردیم — چرا که اراده متلازماً اموری نازیبایی‌شناسانه را شامل می‌شود — لیک با تمامِ این تفاصیل، موسیقی همچون اراده و خواست می‌نماید.

شاعرِ غنایی برای بیانِ این نمود در قالبِ انگاره‌ها، به تمامیِ هیجاناتِ برآمده از شور و اشتیاق، از زمزمه‌های محبّت گرفته تا یاوه‌گویی‌های جنون، نیازمند است. تحتِ تأثیرِ این برانگیزشِ ناگهانی برای صحبت کردن از موسیقی در قالبِ استعاراتِ آپولونی، او تمامِ طبیعت و خویشتنِ خویش را در طبیعت، همچون خواست، میل و کششی جاودان ادراک می‌کند. با این حال، به همان اندازه که او موسیقی را در قالبِ انگاره‌ها به تفسیر می‌نشیند، خود بر سکون و آرامشِ دریایی از مشاهدات و واکاوی‌های آپولونی آرمیده است، صرفِ نظر از آنکه تمامیِ آن چیزی‌هایی که از طریقِ میانجیِ موسیقی به تأمّل و مداقّه در بابِ آنها می‌پردازد، تا چه اندازه بر گردِ او در حالِ جنبش، کش‌وقوس و حرکت هستند. در حقیقت، اگر او از طریقِ همان میانجیِ موسیقی بر خویشتن بنگرد، انگارهٔ خویش را در وضعیّتی از یک ناخشنودیِ عاطفی مشاهده خواهد کرد: در این وضعیّت، کشش‌ها و خواست‌های او، هلهله‌ها و ناله‌های او همگی برایش همچون استعاره‌ای هستند که از طریقِ آنها موسیقی را برای خویش تفسیر می‌کند. این همان پدیدهٔ شاعرِ غنایی است: در جایگاهِ یک نبوغِ آپولونی، او موسیقی را از طریقِ انگارهٔ خواست و اراده به تفسیر می‌نشیند، در حالی که خود رسته از تطمیع‌های خواست و اراده، همچون چشمِ ناب و فارغِ خورشید است.

کلیّتِ این بحث قویاً بر این مدّعا قرار گرفته است که استقلالِ غزل بر بنیانِ جانِ موسیقی دقیقاً به همان اندازهٔ استقلالِ خودِ موسیقی است. موسیقی در قدرتِ تماماً مطلقِ خویش *نیازمندِ* انگاره‌ها و تصوّرات نیست، مگر آنکه بخواهد آنها را همچون چیزی اضافه، بر خود *بپذیرد*. غزل‌سُرا در شاعریِ خویش هیچ قادر به بیانِ چیزی که پیشتر در دلِ عظیم‌ترین شمولیّت و وثاقتِ موسیقی مکتوم نبوده است و خود، او را وادار به سخن گفتن در قالبِ انگاره‌ها می‌کند نخواهد بود. دقیقاً

---

[۱] tone poem (به آلمانی: Tondichtung) «شعرِ لحن» به موسیقی‌ای ارکسترال گفته می‌شود که معمولا در یک جنبشِ موسیقایی به شرح یا تداعیِ یک شعر یا قطعهٔ ادبی یا هر چیزِ غیر موسیقایی دیگر می‌پردازد.

[۲] Movement «جنبش» یا «مومان» اصطلاحی است در موسیقی که به بخشِ کاملی از یک قطعهٔ بزرگترِ موسیقی اطلاق می‌شود.

به همین خاطر است که نمادپردازیِ جهانیِ موسیقی به هیچ وجه نمی‌تواند توسّطِ زبان مستهلک و تُهی گردد و به حوزهٔ آن تقلیل پیدا کند، چرا که موسیقی توجّهِ خود را معطوف به تعارض و دردِ نخستینیِ واقع در قلبِ یگانگی‌ای اصیل می‌کند، و از همین رو به طرزی نمادین به ارایهٔ سپهری که فراتر از تمامیِ نمودها و مقدّم بر آنها است می‌پردازد. در قیاس با موسیقی، هر نمود بیش از هر چیز یک استعارهٔ صرف است: از این رو، *زبان* همچون آوا و نمادِ نمودها، هرگز نخواهد توانست که ژرف‌ترین هستهٔ موسیقی را به چیزی خارجی و بیرونی مبدّل گرداند، امّا تا آن زمان که به تقلید از موسیقی بپردازد، همواره این رابطهٔ صرفِ صوریِ خویش را با موسیقی حفظ خواهد کرد. شیواییِ تمام‌عیارِ شاعرانگیِ تغزّلی نیز نخواهد توانست حتّی یک قدم ما را به ژرف‌ترین معنای موسیقی نزدیک گرداند.

۷

هم‌اکنون می‌باید از قواعدِ هنری‌ای که در بالا فراروی خویش نهادیم برای عبور از این هزاردالان طلبِ یاری کنیم، هزاردالانی که همچون اصطلاحی توصیفی برای معرّفیِ *بنیان‌های تراژدیِ یونان* می‌باید آن را به‌کار گرفت. گمان نمی‌کنم سخنی به‌گزاف گفته باشیم اگر بگوییم که مسألهٔ این بنیان‌ها تاکنون حتّی یک‌بار هم به طورِ جدّی قاعده‌مند نگشته است، حلِّ آن که جای خود دارد، فارغ از این موضوع که پیشتر چه بسیار پاره‌هایی پراکنده از سنّتِ باستان که با یکدیگر ترکیب گشته‌اند و پس از آن دیگرباره دچارِ ازهم‌گسیختگی شده‌اند. این سنّت مؤکداً این نکته را به ما گوشزد می‌کند که تراژدی از دلِ هم‌سُرایی‌های تراژیک بسط و توسعه پیدا کرد، و بدایتاً تنها هم‌سُرایی را شامل می‌شد، نه چیزی دیگر.[۱] این حقیقت ایجاب می‌کند که به قلبِ این هم‌سُراییِ تراژیک همچون درامِ اصیل و بنیادین بنگریم، بی آنکه به هیچ وجه به خود اجازه دهیم با روش‌های متداولِ سخن گفتن در بابِ هنر اقناع شویم — که مثلاً این هم‌سُرایی همان تماشاگرِ آرمانی است، یا اینکه قرار بوده است که در تقابل با محیطِ شاهانهٔ صحنه، ایفاگرِ نقشِ مردم باشد.

آخرین نکتهٔ ذکرشده، توضیحی تصوّری که در نظرِ خیلی از سیاستمداران بسیار والا و ارجمند می‌نماید — آنچنان که گویی یک قانونِ اخلاقیِ خلل‌ناپذیر توسّطِ آتنیانِ دموکراتیک در هم‌سُرایی‌های مردم ارایه گشته باشد، که همواره نسبت به مسائلی که به اَعمالِ خشونت‌آمیز و افراطیِ پُرشورِ پادشاه می‌پرداخت صحیح می‌نمود — ممکن است به طرزی نیکو و به‌جا در کلامِ ارسطو مطرح شده باشد. لیک چنین اندیشه‌ای هیچ تأثیری بر شکل‌گیریِ بنیادینِ تراژدی ندارد، چرا که تمامیِ تقابلاتِ میانِ مردم و حکمران و در کلِّ هر مسألهٔ سیاسی–اجتماعی‌ای، خارج از سپهرِ چنین بنیان‌های تماماً مذهبی‌ای قرار می‌گیرد. لیک با نظر به گذشته و اَشکالِ کلاسیکِ هم‌سُرایی که در هیأتِ آیسخولوس و سوفوکل برای ما شناخته‌شده است، ممکن است سخن گفتن از حسِّ پیش از وقوعِ یک چنین «بازنماییِ اساسیِ[۲] عامّیانه»ای را کفرآمیز تلقّی کنیم. به هر روی، دیگران از چنین ادعای کفرآمیزی بر حذر داشته نشده بودند. نظاماتِ سیاسیِ باستانیِ کشورداری *در واقعیّتِ امر* (in praxi) از یک چنین بازنماییِ اساسیِ عامّیانه‌ای هیچ شناخت و آگاهی‌ای نداشتند، و افزون بر این، هرگز «حسِّ پیش از وقوع» چنین چیزهایی را در تراژدی‌های خود تجربه نکردند.

ای. دبلیو اشلگل[۳] در این‌باره اندیشه‌ای دارد که بسیار معروف‌تر از این توضیحِ سیاسی در بابِ هم‌سُرایی است. به نظرِ او، هم‌سُرایی را می‌باید تا حدودی به دیدهٔ نمونه و تجسّمی عالی از توده‌های تماشاچی و «تماشاگرِ آرمانی» نگریست. این دیدگاه در ترکیب با آن سنّتِ تاریخی که تراژدی را اصالتاً تنها شاملِ هم‌سُرایی می‌داند، خود را در هیأتِ ادعایی ناپخته

---

[۱] مرجعِ این دیدگاه، کتابِ «فنِّ شعر» ارسطو است.

[۲] مربوط به حقوقِ اساسی و قوانینِ اساسیِ یک کشور یا حکومت — م.

[۳] August Wilhelm von Schlegel آوگوست ویلهلم فون اشلگل (۱۸۴۵–۱۷۶۷)، شاعر و منتقدِ آلمانی و چهره‌ای شاخص در رومانتیسیسمِ آلمانی. اثرِ او به نامِ «هنر و ادبیاتِ دراماتیک» در سال ۱۸۰۸ منتشر گردید.

و غیرعلمی و در عینِ حال چشمگیر و خیره‌کننده بر ما آشکار می‌کند. لیک درخشش و تلألوی آن نیز تنها در صورتی فشرده از بیان نمایان است، که خود برآمده از تعصّبی آلمانی نسبت به هر آنچه «آرمانی» خوانده می‌شود، و همچنین ناشی از حیرت و شگفتیِ زودگذرِ ما است.

و از آنجایی که شگفت‌زده هستیم، به زودی تماشاچیانِ تئاتر را که به‌خوبی برای ما شناخته‌شده‌اند با گروهِ هم‌سُرایان مقایسه می‌کنیم، و از خود می‌پرسیم که آیا اصلاً امکان دارد از یک چنین گروهِ تماشاچیانی، نمونه‌ای آرمانی‌شده در قالبِ هم‌سُراییِ تراژیک بر کشیده شود. ما به طورِ ضمنی چنین چیزی را ردّ می‌کنیم و از جسارت و بی‌پرواییِ موجود در ادعای شلگل و همچنین طبیعتِ کاملاً متفاوتِ تماشاچیانِ عامِّ یونانی غافلگیر می‌شویم. چون تلقّیِ ما همواره این بوده است که یک تماشاچیِ شایسته، هر آنکه که باشد، همواره می‌باید نسبت به این امر آگاه و هوشیار باقی بماند که در برابرِ خویش نه یک واقعیّتِ تجربی و مادّی، که یک اثرِ هنری را شاهد است؛ حال آنکه هم‌سُراییِ تراژیکِ یونانیان ایجاب می‌کرد که اَشکالِ موجود روی صحنه را همچون مردمانی دارای زیست و هستیِ خارجی در نظر بگیریم. هم‌سُرایانِ اوکئانید[1] واقعاً به این امر باور دارند که رودرروی خویش در حالِ مشاهدهٔ تیتان پرومتئوس هستند و خویشتن را جزء‌به‌جزء به همان اندازه واقعی که ایزدِ روی صحنه است می‌نگرند. آیا واقعاً چنین گروهی به عنوانِ عالی‌ترین و ناب‌ترین گروهِ تماشاچیان نگریسته می‌شدند، کسانی که همچون اوکئانیدها پرومتئوس را از لحاظِ حیاتی زنده و واقعی تصوّر می‌کردند؟ آیا وارد شدن به صحنه و رها کردنِ آن ایزد از شکنجه‌ها و مصائبِ خویش، نشانی از یک تماشاگرِ آرمانی است؟ ما پیشتر باور به تماشاچیانی زیبایی‌شناسانه آورده بودیم، و تماشاگرِ شخصی را به همان‌اندازه که در جایگاهِ تلقّیِ اثرِ هنری به عنوانِ هنر قرار می‌گرفت، دارای شایستگی و قابلیّتِ بیشتر در نظر می‌گرفتیم، که خود امری زیبایی‌شناسانه است؛ لیک از کلامِ شلگل این‌طور می‌توان برداشت کرد که تماشاگرِ تماماً آرمانی به جهانِ روی صحنه اجاره می‌دهد که او را تحتِ تأثیرِ خویش قرار دهد، تأثیری نه زیبایی‌شناسانه که کاملاً زیستی، مادّی و تجربی. در اینجا با آه و حسرت می‌گوییم: «آخ، این یونانی‌ها دارند زیبایی‌شناسیِ ما را خُرد و خاکشیر می‌کنند!» لیک وقتی به این اندیشه عادت کردیم، کلامِ شلگل را هر بار که سخنی از هم‌سُرایی به میان می‌آید تکرار می‌کنیم.

لیک آن سنّتِ قاطع در اینجا بر خلافِ شلگل سخن می‌گوید: هم‌سُراییِ فی‌نفسه، بدون وجودِ صحنه، که شکلِ ابتداییِ تراژدی است، و با آن هم‌سُراییِ تماشاچیانِ آرمانی هم‌خوانی ندارد. این چه نوع سبکِ هنری‌ای است که آدمی می‌تواند آن را از ایدهٔ تماشاگر استخراج کند و بر اساس کدامین نوع، آدمی اندیشهٔ «تماشاگرِ فی‌نفسه» را همچون شکلی بنیادین در نظر بگیرد؟ تماشاگرِ بدونِ نمایش ارایه‌کنندهٔ مفهومی متعارض است. بعید می‌دانم که تراژدی را بتوان چه از طریقِ ارزیابیِ عالیِ هوشیاریِ اخلاقیِ توده‌ها و چه از طریقِ ایدهٔ تماشاگرِ بدونِ نمایش شرح و توضیح داد، چرا که مسأله در نظرِ ما بسیار عمیق‌تر از آن چیزی است که بتوان با یک چنین شروحِ سطحی‌ای با آن روبه‌رو شد.

در این‌باره شیلر بینشی بسیار باارزش‌تر در بابِ معنیِ هم‌سُرایی در دیباچهٔ معروفِ خود بر «عروسِ مسینا»[2] ارایه کرده است، که در آن هم‌سُرایی را همچون دیواری زنده می‌بیند که تراژدی برای جدا کردنِ کاملِ خویش از جهانِ واقع و برای محفوظ داشتنِ فضای آرمانی و آزادیِ شعری‌اش بهرِ خود، بر گردِ خویش کشیده است.

شیلر با یک چنین تلقّی‌ای همچون سلاحِ اصلیِ خویش، به جنگ با اندیشهٔ رایجِ طبیعت‌گرایی و تقلّای رایجی که در شاعرانگیِ دراماتیک برای وهم و خیال وجود داشت می‌رود. در حالی که روز در نمایش ممکن است تنها وجهی هنری

---

[1] گروهِ هم‌سُرایانِ تراژدیِ «بندِ پرومتئوس» اثر آیسخولوس را دخترانِ اوکئانوس تشکیل می‌دادند.

[2] دیباچهٔ شیلر تحتِ عنوانِ «استفاده از گروهِ هم‌سُرایان در تراژدی» در سالِ ۱۸۰۳ منتشر شد.

داشته باشد و معماری تنها نمودی نمادین و زبانِ موزون کیفیّتی آرمانی، امّا در کلّ هنوز هم تلقّی‌ای نادرست بر مجموعه حکمفرما است: شیلر بر آن بود که این امری بسنده نیست که مردم با آنچه برعکسِ تلقّیِ رایج جوهرهٔ شعر را شکل می‌داد، همچون آزادیِ شعری ساده برخورد بکنند. هم‌سُراییِ مقدماتی گامی تعیین‌کننده به شمار می‌رفت که با آن علناً و با افتخار علیهِ هر گونه عنصرِ طبیعت‌گرانه‌ای در هنر اعلانِ جنگ شده بود.

مایهٔ تعجّبِ من است که عصرِ ما که خود را بسیار والا و رفیع می‌پندارد، در بابِ یک چنین شیوه‌ای از نگرش بر چیزها اصطلاحِ رایج و تحقیرآمیزِ «شبه‌ایده‌آلیستی» را به‌کار می‌گیرد. لیک ترجیحِ من این است که گمان کنم به واسطهٔ علاقهٔ پرستش‌وارانهٔ امروزینِ ما به طبیعت‌گرایی و واقع‌گرایی، ما در قطبِ مخالفی از هرگونه آرمان‌گرایی و ایده‌آلیسم قرار گرفته‌ایم، که در واقع به معنای جای گرفتن در قلبِ مجموعه‌ای از مجسمه‌های مومی است. در چنین شیوه‌ای نیز چیزی هنری یافت می‌شود، مانند آنچه در بعضی رمان‌های عاشقانهٔ امروز می‌بینیم. لیک به هیچ وجه نباید اجازه داد که کسی با طرحِ این ادّعا که با یک چنین نوع هنری «شبه‌ایده‌آلیسمِ» شیلر و گوته مغلوب گشته است ما را به ستوه آورد.

البته که این صحنه‌ای ایده‌آل است که با نظر به بینشِ صحیحِ شیلر، هم‌سُرایی‌های ساتیریِ یونان، همان هم‌سُرایی‌های تراژدیِ اوّلیه، به شیوهٔ مرسومِ خویش بر آن خرامیدند؛ صحنه‌ای برکشیده‌شده بر بلندای صحنهٔ واقعی‌ای که انسان‌های اخلاقی بر آن می‌خرامند. یونانیان برای این هم‌سُرایی داربستی معلّق از وضعیّتِ تخیّلیِ طبیعت بنا کردند، و بر آن موجوداتِ طبیعیِ تخیّلی جای دادند. از یک چنین بنیانی بود که تراژدی سر بر آورد، و دقیقاً به همین دلیل بود که از سرآغازِ شکل‌گیریِ خویش از یک چنین عملِ شرم‌آوری برای جعلِ واقعیّت بر کنار ماند.

با این حال، این به آن معنا نیست که در اینجا با جهانی روبه‌رو باشیم که به طرزی دلبخواهانه مابینِ زمین و آسمان خیال‌پردازی شده باشد. این جهان بیشتر به جهانی می‌ماند که دارای واقعیّت و اعتباری است که جهانِ المپ همراه با ساکنانِ خویش برای یک یونانیِ معتقد داشت. ساتیر به عنوانِ عضوی از هم‌سُرایی‌های دیونیسی، در واقعیّتی عطاشده از سوی مذهب و تأییدشده توسّطِ اسطوره و مناسکِ آیینی زیست می‌کند. این حقیقت که تراژدی با او آغاز می‌شود و از دلِ او خردِ دیونیسی به سخن گفتن در می‌آید، برای ما پدیده‌ای است به همان غرابت و ناشناختگی که خودِ رشد و گسترشِ تراژدی از دلِ هم‌سُرایی می‌نماید.

شاید بتوان به واسطهٔ این ادعا که خودِ ساتیر به عنوانِ موجودِ طبیعیِ تخیّلی، به همان شیوه‌ای که موسیقیِ دیونیسی با تمدّن در ارتباط است، با انسانِ فرهنگی مرتبط است، به نقطهٔ آغازینِ این بحث رسید. در این‌باره ریچارد واگنر معتقد است که تمدّن به همان شیوه‌ای که نورِ چراغ به واسطهٔ روشنای روز بی‌اثر می‌شود، توسّطِ موسیقی خنثی و بی‌اثر می‌گردد.[1] درست بر اساس یک چنین شیوه‌ای است که من معتقدم یونانیِ متمدّن با دیدنِ هم‌سُراییِ ساتیرها خویش را خنثی‌شده و بی‌اثر احساس می‌کرد، و تأثیرِ بعدیِ تراژدیِ دیونیسی این است که به واسطهٔ آن دولت و جامعه، و در کلّ شکافِ موجود میانِ انسان و انسان، جای خود را به احساسِ خلل‌ناپذیری از یک اتّحاد و یگانگی می‌دهد، که آدمی را به قلبِ طبیعت بازهدایت می‌کند. تسلّیِ مابعدالطبیعی — که با آن همان‌گونه که در اینجا به آن اشاره می‌کنم، هر تراژدیِ واقعی ما را به حالِ خود رها می‌سازد، که بر خلافِ دگرگونی‌های دائمیِ پدیده‌ها، زندگی در ذاتِ خود به طرزِ خلل‌ناپذیری قدرتمند و سرورانگیز است — چنین تسلّی‌ای خود را در شفّافیّتی سرزنده و باطراوت همچون هم‌سُراییِ ساتیرها و موجوداتِ طبیعی که به تعبیری گویی در پسِ تمامیِ عناصرِ متمدّنانه زیست می‌کنند و علی‌رغم همهٔ تغییراتی که در نسل‌ها و تاریخِ انسان‌ها رخ می‌دهد همواره یکسان باقی می‌مانند نمایان می‌کند.

[1] در رسالهٔ خود به نامِ «بتهوون».

دقیقاً به واسطهٔ یک چنین هم‌سُرایی‌ای است که انسانِ ژرفِ یونانی که به طرزی یگانه پذیرای لطیف‌ترین و شدیدترین رنج‌ها است، خویشتن را تسلّی می‌بخشد، انسانی که نگاه‌های نافذِ خویش را به قلبِ غرایزِ ویرانگر و هولناکِ آنچه تاریخِ جهان خوانده می‌شود و همچنین به اندرونهٔ خشونتِ طبیعت و آنکه در معرضِ خطرِ اشتیاق بهرِ انکارِ بودایی‌ِ اراده قرار دارد می‌دوزد. هنر نجات‌بخش اوست، و از طریقِ هنر، زندگی او را نجات می‌دهد.

جذبات و خلسه‌های دیونیسی همراه با ویرانیِ قیود و حدودِ مرسومِ هستی که با خود دارند، بی‌شک تا آن زمان که پایدار اند، عنصری *رخوت‌بار* را نیز شامل می‌شوند، که هر چیز شخصاً تجربه‌شده در گذشته در آن غرق شده است. به واسطهٔ یک چنین مغاکی از نسیان و فراموشی است که جهانِ واقعیّاتِ روزمره و جهانِ واقعیّاتِ دیونیسی از یکدیگر جدا می‌افتند. لیک به محض آنکه واقعیّاتِ روزمره دوباره راهِ خویش را به آگاهی باز کنند، فرد آنها را همچون چیزی منزجرکننده احساس می‌کند. ماحصل یک چنین وضعیّتی شرایطی گوشه‌گیرانه و زاهدانه است، که در آن فرد قدرتِ اراده را انکار می‌کند. در این معنا، انسانِ دیونیسی شباهت‌هایی به هملت پیدا می‌کند: هر دو نظری از سرِ واقعیّت بر جوهرهٔ چیزها انداخته‌اند. آنها *فهمیده*‌اند، و همین امر آنها را نسبت به هرگونه عملی دل‌زده کرده است، چون اعمالِ آنها هیچ‌گونه تغییری در طبیعتِ جاودانِ چیزها نمی‌تواند ایجاد کند. برای آنها این حقیقت که از آنها انتظار می‌رفته جهانی را که دچارِ درهم‌ریختگی است دیگرباره به صلاح و انتظام در آورند مضحک یا تحقیرآمیز به نظر می‌رسد. آگاهی و شناخت هرگونه اقدام و عمل را می‌کُشد، چرا که کُنش و عمل نیازمندِ وضعیّتی وجودی است که در آن پردهٔ اوهام ما را در بر گرفته است — این دقیقاً آن چیزی است که هملت می‌بایست به ما آموخته باشد، نه آن خردِ مزدورانه دربارهٔ انسانِ خیال‌پردازی که از فرطِ فکر کردن، یا به تعبیری فزونیِ احتمالات، نمی‌تواند خود را تکان بدهد. موضوع اینجا فکر کردن و اندیشه نیست، نه! — معرفت و دانشِ حقیقی، آن حقیقتِ خشونت‌بار بر هرگونه محرّکهٔ درونی برای اقدام و عمل غلبه می‌کند، هم در هملت و هم در انسانِ دیونیسی. در اینجا دیگر هیچ تسلّی‌ای افاقه نمی‌کند. اشتیاقِ او به فراسوی دنیایی پس از مرگ، حتّی فراسوی خودِ خدایان، به پرواز در می‌آید. در این حالت، هستی با تمامیِ انعکاس‌ها و تجلّی‌های خویش در قالبِ خدایان یا زندگانیِ جاودانی دیگر، مورد ردّ و انکار قرار می‌گیرد. به واسطهٔ آگاهی برآمده از تنها یک‌بار رویارویی با حقیقت، هم‌اکنون آدمی به هر آن کجا که می‌نگرد، تنها وحشت و مسخرگیِ وجود را می‌بیند. در اینجا است که او نمادپردازیِ موجود در سرنوشتِ اوفلیا را درک می‌کند؛ در اینجا است که او خردِ آن ایزدِ جنگلی، سیلنوس، را باز می‌شناسد. چنین امری حالِ او را بد می‌کند.

در اینجا، در نقطه‌ای که اراده در معرضِ شدیدترین خطرها قرار دارد، هنر همچون یک نجات‌دهنده و جادوگری شفابخش از راه می‌رسد. هنر خود به تنهایی می‌تواند تمامیِ آن انزجارِ برآمده از وحشت و مسخرگیِ وجود را به ساختارهایی تخیّلی مبدّل گرداند که به واسطهٔ آن زیستن مجالِ تداوم می‌یابد. این ساختارها به همان شکوه و عظمتی هستند که استیلای هنریِ وحشت است، و به همان طنزگونگی که رهاییِ هنری از انزجار نسبت به مسخرگی است. هم‌سُراییِ ساتیرهای دیتیرامب‌ها حقیقتِ نجات‌بخشِ هنرِ یونان است. وضعیّت‌های عاطفی‌ای که در سطورِ فوق به تشریحِ آنها پرداختیم، خود را دقیقاً در *جهانِ میانه‌ای* (Mittelwelt) که این مریدانِ دیونیسوس در آن قرار دارند آشکار می‌کنند.

۸

ساتیرها و همچنین شبانانِ ترانه‌های روستایی هر دو نمونه‌هایی اعلا از اشتیاق نسبت به عناصرِ نخستینی و طبیعی هستند؛ لیک انسانِ یونانی با چه سرپنجه‌های محکم و جسوری به انگارهٔ انسانِ جنگلیِ خویش در می‌آویخت، و انسانِ مدرن تا چه اندازه سست‌بنیاد و هراسناک خود را با انگارهٔ تملّق‌آمیزِ یک شبانِ فلوت‌نوازِ آرام و ظریف سرگرم می‌کند! طبیعتی که هنوز هیچ‌گونه دانش و آگاهی‌ای بر آن تأثیر نگذاشته بود، و هنوز دیواره‌های فرهنگ بر گرداگردِ آن هوار

نگشته بود — این آن تلقّی‌ای بود که انسانِ یونانی نسبت به ساتیرِ خود داشت، و به همین خاطر هنوز او را با میمون اشتباه نگرفته بود. کاملاً برعکس: ساتیر انگارۀ نخستینیِ انسان به شمار می‌رفت، نمودی از عالی‌ترین و قدرتمندترین عواطفِ او، همچون خوشگذرانی پرشور و حال، مشعوف از قرب و نزدیکیِ خدای خویش، همچون رفیقی شفیق و دلسوز، که رنج بردنِ خدا در او تکرار گشته بود، همچون پیامبری که حاملِ خردی از ژرف‌ترین اعماقِ طبیعت است، همچون انگاره‌ای ملموس از قدرتِ مطلقۀ جنسیِ طبیعت، که یونانیان عادت داشتند آن را با بهتی احترام‌آمیز بنگرند.

ساتیر چیزی متعالی و الهی بود: این آن تصویری که با آن خود را در برابرِ نگاه‌های به طرزی دردناک درهم‌شکستۀ انسانِ دیونیسی آشکار می‌کرد، کسی که با انگارۀ ساختگیِ ما از شبانی شسته‌رفته و امروزی، خوار و خفیف گشته است. چشمانِ او با خشنودی‌ای متعالی بر دست‌نوشتۀ عریان، پرنشاط و شکوهمندِ طبیعت خیره مانده است؛ در اینجا وهم و خیالِ فرهنگ و تمدّن به واسطۀ انگارۀ انسانِ نخستینی محو می‌گردد؛ اینجا است که انسانِ واقعی خویشتن را آشکار می‌کند؛ ساتیرِ ریشویی که طربناکانه بر خدای خویش فریاد می‌زند. در مقایسه با او، انسانِ متمدّن و بافرهنگ به کاریکاتوری گمراه‌کننده تقلیل یافته است. دیدگاهِ شیلر نیز در بابِ سرآغازِ هنرِ تراژیک درست بود: هم‌سُرایی دیواری است زنده در برابرِ واقعیّتِ تپنده؛ چرا که هم‌سُرایی‌های ساتیری هستی را به طرزی اصیل‌تر، حقیقی‌تر و کامل‌تر از انسانِ متمدّن که معمولاً خویشتن را تنها همچون واقعیّت در نظر می‌گیرد نمایان می‌کنند.

سپهرِ شاعری در فراسوی این جهان همچون محالی خیال‌پردازانه برآمده از ذهنِ شاعر جای نمی‌گیرد، چرا که اتفاقاً قصد دارد در تقابل با یک چنین وضعیّتی، ارایه‌کنندۀ بیانی بی‌پیرایه از حقیقت باشد، و از همین رو می‌باید جامۀ دروغینی را که تنها زیبندۀ قامتِ حقیقتِ ادعاییِ انسانِ فرهنگی و متمدّن است به دور بیندازد. تعارضِ موجود میانِ این حقیقتِ واقعیِ طبیعت و دروغِ متمدّنانه‌ای که طوری رفتار می‌کند گویی تنها واقعیّتِ موجود است، شبیهِ تعارضِ موجود میانِ هستۀ جاودانِ چیزها، شیِ فی‌نفسه، و جهانِ مطلقِ نمودها است. و درست به همان‌گونه‌ای که تراژدی با تسلّیِ مابعدالطبیعیِ خویش نظر بر حیاتِ جاودانِ آن هستۀ وجودی در دلِ فرایندِ ویرانیِ مداومِ نمودها می‌اندازد، نمادپردازیِ موجود در هم‌سُرایی‌های ساتیری نیز بیانی استعاری از آن رابطۀ نخستینیِ موجود میانِ شیِ فی‌نفسه و نمود ارایه می‌دهد. آن شبانِ ترانه‌های روستاییِ انسانِ مدرن تنها ارایه‌دهندۀ نمونه‌ای قلب و جعلی است، تمامیّتی از آن اوهامِ فرهنگی و متمدّنانه‌ای که او آنها را طبیعت می‌انگارد. یونانیِ دیونیسی خواهانِ حقیقت و طبیعت در عالی‌ترین سطحِ قدرتِ خویش است — او خویشتن را به گونه‌ای می‌یابد که گویی به طرزی سحرآمیز به یک ساتیر مبدّل گشته است.

آن جماعتی که به خدمتگزاریِ دیونیسوس می‌پرداختند، تحت لوای یک چنین بینش‌ها و حس‌وحال‌هایی به وجد و شادی مشغول می‌شدند، که نیروی آن حتّی در برابرِ دیدگانِ خودشان آنان را دگرگون ساخت، به گونه‌ای که خویشتن را همچون نبوغ‌های طبیعیِ احیاشده، همچون ساتیرها، مشاهده می‌کردند. بنیاد و اساسِ بعدیِ هم‌سُراییِ تراژیک تقلیدِ هنری از آن پدیدۀ طبیعی است، که در آن هم‌اکنون ایجادِ افتراقی میانِ تماشاگرانِ دیونیسی و آنانی که غرقه در افسونِ دیونیسی بودند بی‌شک ضروری می‌نمود. لیک همواره باید به خاطر داشت که تماشاگرانِ تراژدیِ آتیک خویشتن را در هم‌سُراییِ ارکستر بازکشف کردند، که در آن اساساً هیچ تقابلی میانِ تماشاگران و هم‌سُرایی وجود نداشت: چرا که هر چیزی تنها هم‌سُرایی‌ای عظیم و متعالی از ساتیرهای آوازخوان و رقصان یا مردمانی که به خویش اجازه می‌دهند بازنمایندۀ یک چنین ساتیرهایی باشند، است.[۱]

---

[۱] در تئاترِ یونان فضای صحنه (که گاه به آن فضای بازی اطلاق می‌شود) سکّویی برآمده بود که بازیگرانِ اصلیِ نمایش نقش‌های خویش را بر آن ایفا می‌کردند. ارکستر که به فضای نیم‌دایره‌ای گسترده‌شده مقابلِ صحنه اطلاق می‌شد، ناحیۀ مختصِ هم‌سُرایان بود.

آن کلامِ اشلگل که پیشتر ذکر شد، هم‌اکنون می‌باید در معنایی عمیق‌تر بر ما جلوه‌گر شود. هم‌سُرایی را می‌توان تا آن اندازه که همچون ناظری واحد، و فردی که دنیای مکاشفه‌آمیز و رؤیاگونِ صحنه را می‌نگرد به نظر می‌رسد، «تماشاگری آرمانی» به شمار آورد. همچنان که با آن آشنا هستیم، جماعتِ تماشاگر برای یونانیان امری ناشناخته بود. در تئاترهای آنان با توجّه به اینکه فضای تماشاچیان به شکلِ تراس‌هایی از دایره‌های هم‌مرکز بنا شده بود، برای هر کسی این امکان وجود داشت که به معنای واقعیِ کلمه در اطرافِ خویش و از آن چشم‌اندازِ کامل، نظر بر جهانِ فرهنگیِ جمعی بیندازد، تا بدین‌گونه خود را همچون عضوی از آن هم‌سُرایی تصوّر کند. با نظر به این تلقّی و بینش، می‌توان هم‌سُرایی را در مراحلِ اوّلیهٔ آن در تراژدی‌های نخستین، به‌نوعی خودکاویِ انسانِ دیونیسی نامید، پدیده‌ای که بیش از هر جای دیگر در قالبِ تجربیاتِ بازیگر قابلِ فهم است، کسی که اگر واقعاً مستعد باشد، انگارهٔ نقشی را که می‌باید اجرا کند به‌وضوح در برابرِ خویش خواهد دید؛ به گونه‌ای معلّق در برابرِ دیدگانِ خویش و مهیّا برای فرا چنگ آوردنِ آن.

هم‌سُراییِ ساتیری بیش و پیش از هر چیز انگاره‌ای مکاشفه‌آمیز از توده‌های دیونیسی است، درست به همان‌گونه‌ای که دنیای صحنه به نوبهٔ خود انگاره‌ای مکاشفه‌آمیز از این هم‌سُراییِ ساتیری است: قدرتِ چنین مکاشفه‌ای آنقدر قوی هست که «واقعیّت»، یعنی دیدنِ مردمانِ بافرهنگ و متمدّنی را که دورتادور در ردیف‌های سکّوهای خویش به ترتیب نشسته‌اند، از اثر بیندازد و تأثیرات آن را تقلیل دهد. شکلِ تئاترهای یونانی یادآورِ یک درّهٔ کوهستانیِ تک‌افتاده و پرت است: معماریِ صحنه به تصویری روشن‌شده از یک ابر می‌ماند، که دستهٔ باکخه‌های[۱] چرخان در دلِ کوه‌ها، از بلنداها بر آن خیره شده‌اند، آنچنان که گویی مجموعه‌ای پُرشکوه باشد که از دلِ آن انگارهٔ دیونیسوس بر آنان هویدا گشته باشد.

این وهم و خیالِ هنریِ اوّلیه که ما در اینجا برای تشریحِ هم‌سُراییِ تراژیک در حالِ ریختنِ آن در قالبِ کلمات هستیم، از چشم‌اندازِ دیدگاه‌های ادیبانهٔ ما در بابِ فرایندهای بنیادینِ هنری، تقریباً توهین‌آمیز به شمار می‌رود، هر چند هیچ امری واضح‌تر از این موضوع نمی‌تواند باشد که شاعر تنها یک شاعر است، به واسطهٔ این حقیقت که او خود را در محاصرهٔ اشکالی می‌بیند که در برابرِ او به زندگانی و فعّالیّتِ مشغول هستند و به درونی‌ترین اعماقِ آنها خیره شده است. ما به واسطهٔ یک سری ضعف‌های خاصّ در قریحهٔ مدرن‌مان تمایل داریم که پدیدهٔ زیبایی‌شناسانهٔ اوّلیه را به شیوه‌ای فوق‌العاده پیچیده و انتزاعی به تصوّر در بیاوریم. برای یک شاعرِ حقیقی، استعاره یک مجازِ شاعرانه به شمار نمی‌رود، بلکه انگاره‌ای نمونه‌وار است که به جای اندیشه و تصوّر در برابرِ او ایستاده است. برای او شخصیّتِ نمایشی صرفاً تمامیّتی نیست که از ذرّه‌ذرّه کنارِ هم گذاشتنِ صفاتِ شخصی شکل گرفته باشد، بلکه شخصیّتی زنده است که قاطعانه در برابرِ او نمایان گشته است، و تفاوتِ آن با انگارهٔ رؤیاگونِ مشابهِ نقّاش در زیستن و فعّالیّتِ بیشتر و ادامه‌دارش است. چرا توصیفاتِ هومر تا این اندازه زنده‌تر از شاعرانِ دیگر است؟ چون او چیزهای بسیار بیشتری را در اطرافِ خویش می‌بیند. ما اغلب شاعرانِ ضعیفی هستیم، به همین خاطر دیدگاه‌مان نسبت به شاعری تا این حدّ انتزاعی است. پدیدهٔ زیبایی‌شناسانه اساساً امرِ ساده‌ای است: اگر انسانی صرفاً دارای توانایی مشاهدهٔ بازی‌ای زنده که پیوسته ادامه‌دار است باشد، و همواره در حصارِ جماعتِ اشباح زیست کند، چنین انسانی را می‌توان شاعر نامید؛ اگر انسانی صرفاً تمنّایی را جهتِ تغییرِ خویش و صحبت کردن از سوی دیگر ارواح و پیکرها احساس کند، در آن صورت چنین شخصی یک دراماتیست است.

هیجانِ دیونیسی می‌تواند چنین قریحهٔ هنری‌ای را به جمعِ کثیری از افراد منتقل کند، به‌گونه‌ای که خود را در حصارِ یک چنین جماعتی از اشباح که می‌دانند با آنها به طرزی درونی یگانه هستند مشاهده کنند. این پویاییِ موجود در هم‌سُراییِ تراژیک همان پدیدهٔ دراماتیکِ اصیل است: مشاهدهٔ دگرگونیِ خویشتن در برابرِ دیدگانِ خود و عمل کردن به گونه‌ای که گویی شخص واقعاً به پیکره و شخصیّتی دیگر وارد شده است. این فرایند در سرآغازِ بسط و توسعهٔ درام جای می‌گیرد.

---

[۱] Bacchae باکخه‌ها هواداران مؤنّثِ سرمستِ دیونیسوس بودند.

این پدیده چیزی متفاوت از آن وضعیّتی است که در حماسه‌سُرا می‌بینیم، کسی که پیوستگیِ درونی‌ای با انگاره‌های خویش ندارد، بلکه همچون یک نقّاش آنها را خارج از جهانِ درونی خویش با چشمانی تیزبین به نظاره می‌نشیند. در این حالت، در فرایندِ دراماتیک شاهدِ تسلیم شدنِ تشخّص به واسطهٔ ورود به طبیعتی بیگانه هستیم. و در حقیقت، این پدیده همچون وضعیّتی همه‌گیر و شایع بروز می‌کند، به گونه‌ای که تمامیِ گروه خود را به شیوه‌ای یکسان تحتِ تأثیرِ افسونِ آن احساس می‌کنند.

دقیقاً به همین خاطر، دیتیرامب اساساً متفاوت از هر ترانهٔ هم‌سُرایانهٔ دیگر است. دوشیزگانی که مؤقرانه با شاخه‌های درختانِ غار در دست و ترنّمِ سرودهای مذهبی بر لب، راهیِ معبدِ آپولون می‌شوند، در چنین وضعیّتی همچنان همان انسانی که پیشتر بودند باقی می‌مانند و شهرتِ خویش را به عنوانِ شهروند حفظ می‌کنند. لیک هم‌سُراییِ دیتیرامبی[1] به‌نوعی هم‌سُراییِ انسان‌هایی است که دگرگون گشته‌اند، چون در این وضعیّت سوابقِ مدنی و جایگاهِ اجتماعی‌شان به کلّی به دستِ فراموشی سپرده شده است؛ آنان به خدمتگزارانِ جاودانِ خدای خویش مبدّل گشته‌اند، و فراسوی تمامیِ آیین‌ها و مذاهبِ جامعه زیست می‌کنند. هرگونه غزلِ هم‌سُرایانه دیگر در یونان تنها نوعی افزون‌سازی و تشدید در آوازخوانِ منفردِ آپولونی بود؛ حال آنکه در دیتیرامب دسته‌ای از بازیگرانِ مدهوش که بر یکدیگر به دیدهٔ موجوداتی دگرگون‌شده می‌نگرند در برابرِ ما می‌ایستند.

افسون‌شدگی پیش‌زمینهٔ تمامیِ هنرهای دراماتیک است. در بحبوحهٔ این افسون‌شدگی، انسانِ سرمست و شادخوارِ دیونیسی خویشتن را *همچون یک ساتیر* می‌نگرد، *و این‌گونه به نوبهٔ خویش به عنوانِ یک ساتیر خدای خویش را نظاره می‌کند*، یعنی در این حالِ دگرگون‌شده، انگارهٔ رؤیاگونِ تازه‌ای را بیرون از خود همچون استکمالِ آپولونیِ وضعیّتِ خویش مشاهده می‌کند. با این انگارهٔ رؤیاگونِ تازه، درام کامل می‌شود.

به واسطهٔ یک چنین شناخت و معرفتی، می‌بایست تراژدیِ یونان را همچون هم‌سُرایی‌ای دیونیسی که بارها و بارها خود را در جهانِ آپولونی انگاره‌ها رهاسازی می‌کند درک کنیم. قطعاتِ هم‌سُرایانه که در دلِ تراژدی پراکنده گشته‌اند این‌گونه‌اند، گویی که زهدانِ اوّلیهٔ همهٔ به‌اصطلاح دیالوگ‌ها، یا تمامیّتِ کلامِ صحنه و درامِ واقعی هستند. این بنیانِ نخستینیِ تراژدی انگاره‌های مکاشفه‌آمیزِ درام را یکی پس از دیگری از خود برون می‌تراود، انگاره‌هایی که تماماً رؤیاگون هستند، و از همین رو در ذاتِ خود حماسی؛ لیک از سوی دیگر همچون فعلیّت‌یافتگی‌هایی از یک وضعیّتِ دیونیسی تسلّیِ آپولونی را در قالبِ اوهام عرضه نمی‌کنند، بلکه بالعکس، نمایان‌گرِ درهم‌شکستنِ تشخّص و یکی شدن با هستیِ نخستینی هستند. این‌گونه است که درام در واقع تجسّمِ آپولونیِ معارف و تأثیراتِ دیونیسی است، و از همین رو، با شکافی عمیق از حماسه جدا می‌افتد.

این تصوّر توضیحی کامل در بابِ *هم‌سُراییِ* تراژدیِ یونان ارایه می‌دهد، که نمادی از برانگیختگیِ جمعیِ جماعتِ دیونیسی است. در حالی که ما تاکنون با نظر به آنچه نسبت به نقشِ هم‌سُرایی بر صحنهٔ مدرن به‌خصوص هم‌سُراییِ اپرا به آن عادت کرده‌ایم، کاملاً ناتوان از فهمِ دقیق این موضوع بوده‌ایم که چگونه هم‌سُراییِ تراژیکِ یونانیان می‌تواند کهن‌تر، اصیل‌تر و در حقیقت مهم‌تر از «بازیِ» واقعی باشد – همچنان که تعالیمِ سنّتی نیز کاملاً بر این امر صحه می‌گذارند – و در حالی که به نوبهٔ خود از درکِ این موضوع نیز عاجز بوده‌ایم که دقیقاً چرا هم‌سُرایی با نظر به آن اهمیّتِ بالا و برتریِ اصیلِ سنّتی‌اش، تنها در قالبِ موجوداتِ خدمتگزارِ دون‌پایه و در حقیقت بدایتاً در قالبِ ساتیرهای بُز–مانند تجسّم می‌یابد،

[1] Dithyramb دیتیرامب سرودی هم‌سُرایانه در ستایشِ دیونیسوس بود که وجهِ تمایزِ اصلیِ آن، جذبات و خلسه‌های بسیار بیشتری بود که نسبت به سرودهای تقدیمی به سایرِ خدایان به‌خصوص آپولون در آن وجود داشت.

و در عینِ آنکه ارکسترِ مقابلِ صحنهٔ بازی همچنان برای ما به عنوانِ یک معمّا باقی مانده است، هم‌اکنون در آستانهٔ دستیابی به این بینش مهمّ هستیم که صحنهٔ بازی همراه با خودِ بازیِ نمایشی اساساً و اصالتاً همچون یک انگارهٔ رؤیاگون تصوّر شده بوده است، و یگانه واقعیّتِ موجود فقط هم‌سُرایی است که انگارهٔ رؤیاگون را از دلِ خویش می‌آفریند و از آن با استفاده از نمادپردازیِ کاملی از رقص، لحن و واژه سخن می‌گوید.

این هم‌سُرایی در انگارهٔ رؤیاگونِ خویش چشم بر پرودگار و اربابِ خود دیونیسوس دوخته است، و از این رو همواره هم‌سُراییِ *خدمتگزاران* به شمار می‌رود، هم‌سُرایی‌ای که به چشمانِ خویش می‌بیند چگونه دیونیسوس، خدا، رنج می‌بَرَد و خویشتن را شکوه و جلال می‌بخشد، و از این رو، این خودِ او به عنوانِ هم‌سُرایی نیست که دارد *بازی* می‌کند. لیک در این نقش نیز، همچون خدمتگزارانی تمام‌عیار در قیاس با خدا، در هر حال هم‌سُرایی در عالی‌ترین جایگاه قرار می‌گیرد، که همانا بیانی دیونیسی از طبیعت است، و همچون طبیعت در شوریدگیِ خویش با کلامی مزیّن به خردی غیبی و رسولانه سخن می‌گوید. این هم‌سُرایی همچون شخصی دلسوز و خردمند به بیانِ حقیقت از قلبِ جهان اقدام می‌کند. و این‌گونه است که آن چهرهٔ خیال‌انگیز و مشخصاً بسیار ناخوشایند از یک ساتیرِ خردمند و شوریده‌حال نمایان می‌گردد، که در عینِ حال در تقابل با خدا، تنها «یک انسانِ ساده»[1] است: تصویری از طبیعت و نیرومندترین برانگیزانندهای آن، و در حقیقت نمادی از آن و در عینِ حال آشکارکنندهٔ خرد و هنرِ آن: موسیقیدان، شاعر، رقصنده و مکاشفه‌گر در هیأتِ شخصی واحد.

بر اساسِ این بینش و همچنین روایتِ یونانی، دیونیسوس قهرمانِ اصلیِ صحنه و نقطهٔ مرکزیِ انگارهٔ رؤیاگون، بدایتاً در کهن‌ترین اعصارِ تراژدی واقعاً حاضر نبود، بلکه تنها به عنوانِ چیزی حاضر تخیّل می‌شد. به عبارتی دیگر، تراژدی اصالتاً تنها شاملِ هم‌سُرایی می‌شود، نه درام. بعدها تلاش‌هایی در جهتِ واقعیّت بخشیدن به این ایزد و پس از آن جهتِ نمایان ساختنِ صورتِ انگارهٔ رؤیاگون همراه با زمینهٔ استعلایافتهٔ آن به گونه‌ای که برای هر چشمی قابلِ رؤیت باشد صورت گرفت. از این نقطه است که درام در معنای مضیّقِ خویش آغاز می‌شود. در اینجا است که هم‌سُراییِ دیتیرامبی وظیفهٔ تهییجِ روحیهٔ شنوندگان را تا رسیدن به سطحی دیونیسی بر عهده می‌گیرد، به گونه‌ای که وقتی قهرمانِ تراژیک بر صحنه پدیدار می‌شود، آنها چیزی همچون یک شخصِ نقاب‌دارِ مضحک و کریه‌المنظر را در برابر خود نمی‌بینند، بلکه گویی زایشِ صورتی رؤیاگون را از دلِ افسون‌شدگیِ خویش به نظاره می‌نشینند.

اگر آدمتوس[2] را عمیقاً متفکّر دربارهٔ همسرِ تازه‌درگذشتهٔ خویش آلکستیس و کاملاً داغدار و مصیبت‌زده در تأمّلاتِ معنوی‌اش در بابِ او تصوّر کنیم، مشاهده خواهیم کرد که چطور به‌یک‌باره انگارهٔ زنی با شمایل و طرزِ راه رفتنی مشابه، لیک با جامه‌ای مبدّل در خاطرِ او در حالِ شکل‌گیری است؛ اگر آشفتگی‌های پُرترس‌ولرز و ناگهانی، قیاس‌های عاطفی و محکومیّت‌های غریزیِ او را تصوّر کنیم — آن زمان است که حسّی را تجربه خواهیم کرد شبیهِ آن‌چیزی که به واسطهٔ آن تماشاگرِ برانگیخته‌شدهٔ دیونیسی خدایی را که پیشتر با رنجِ او یگانه گشته بود در حینِ گام زدن به سوی صحنه دید. او به طرزی ناخودآگاه تمامیّتِ تصویرِ این خدا را که به گونه‌ای سحرانگیز در برابرِ روحِ او لرزان است، مبدّل به صورتی نقاب‌دار می‌کند، و به عبارتی واقعیّتِ این شخصیت را در هیأتِ ناواقعیّتی شبح‌گون محو و ناپدید می‌گرداند. این است وضعیّتِ رؤیاگونِ آپولونی، که در آن جهانِ واقع خود را مستتر می‌گرداند و جهانی تازه که واضح‌تر، دریافتنی‌تر و پویاتر و

---

[1] واگنر در تریبشن دربارهٔ ساختنِ اپرایی از اسطورهٔ حماسیِ پارزیوال (Parzival) نوشته وولفرام فون اشنباخ (Wolfram von Eschenbach) که قهرمانِ اصلیِ آن «انسانی ساده‌لوح» است با نیچه سخن گفته بود. تکمیلِ این اپرا تا سالِ ۱۸۸۲ به طول انجامید.

[2] در اسطوره‌شناسیِ یونانِ باستان، وقتی آدمتوس پادشاهِ تسالی به واسطهٔ بیماری در بسترِ مرگ بود، زئوس با این شرط که بتواند کسی را به جای خود برای مردن پیدا کند به او زنهار داد. همسرِ او آلکستیس برای این کار داوطلب شد و آدمتوس از چنگالِ مرگ گریخت. هرکول بعداً آلکستیس را از مرگ رهانید، و او و آدمتوس دیگرباره به یکدیگر رسیدند.

در عینِ حال مبهم‌تر و سایه‌گون‌تر از جهانِ پیشین است خود را در قالبِ مجموعهٔ دنباله‌داری از تغییرات از سرِ نو در برابرِ چشمانِ ما بنیان می‌نهد.

با نظر به تمامیِ این تفاصیل، می‌توان در تراژدی تقابلِ سختی میانِ سبک‌ها و شیوه‌ها مشاهده کرد: زبان، رنگ، جنبش و پوییِ گفتگوها در غزل‌های دیونیسیِ هم‌سُرایی، و از سوی دیگر در جهانِ رؤیاگونِ آپولونیِ صحنه، همچون سپهرهایی گویا و رسا که کاملاً از یکدیگر جدا هستند جلوه‌گر می‌شوند. در این حالت، اوهامِ آپولونی که دیونیسوس در قالبِ آنها به خویشتن فعلیّت می‌بخشد، دیگر همچون وضعیّتی که در موسیقیِ هم‌سُرایی می‌بینیم «دریایی جاودان، جنبشی موّاج و متغیّر، و حیاتی فروزان»[۱] نیستند، دیگر آن نیروهایی نیستند که تنها احساس شده‌اند و نمی‌توان آنها را به انگاره‌هایی شاعرانه مبدّل ساخت، در چنین لحظاتی است که خدمتگزارِ شوریده‌حالِ دیونیسوس نزدیکیِ خدای خویش را احساس می‌کند. هم‌اکنون شفّافیّت و وقارِ اَشکالِ حماسی از صحنهٔ نمایش با او سخن می‌گویند؛ در اینجا دیگر دیونیسوس در قالبِ نیروها سخن نمی‌گوید، بلکه همچون قهرمانی حماسی زبانی تقریباً شبیهِ زبانِ هومر را بر می‌گزیند.

۹

هر آنچه که در بخشِ آپولونیِ تراژدیِ یونان، در گفتگوها و دیالوگ‌ها، به سطح می‌آید، ساده، مات و زیبا به نظر می‌رسد. در این معنا، گفتگو را می‌توان انگاره‌ای از انسانِ یونانی تصوّر کرد، که طبیعتِ آن خود را در رقص آشکار می‌کند، چرا که در رقص تنها عظیم‌ترین نیروها پنهان و نهفته‌اند، لیک با جنبش‌هایی پرمایه و نرم از حضورِ خود خبر می‌دهند. این‌گونه است که زبانِ قهرمانانِ سوفوکلی با شفّافیّت و روشناییِ آپولونیِ خویش ما را غافلگیر می‌کند، به طوری که بلافاصله تصوّر می‌کنیم که در حالِ نظر کردن بر درونی‌ترین بنیانِ وجودِ آنها هستیم، با قدری بهت و شگفتی که تا چه اندازه راهِ رسیدن به این بنیان کوتاه است.

به هر روی، به محضِ آنکه به فراسوی شخصیّتِ قهرمان، زمانی که به یک‌باره آشکار و ملموس می‌شود بنگریم — شخصیّتی که اساساً چیزی جز تصویری روشن که بر دیواری تاریک نقش بسته است نیست، یا به عبارت دیگر یک وهم و خیالِ به‌تمام‌معنا — در این وضعیّت، به جای آن به اسطوره‌ای که خود را در قالبِ این انعکاسِ روشن مجسّم ساخته است نفود می‌کنیم. در این نقطه، به‌ناگاه پدیده‌ای را تجربه می‌کنیم که کاملاً معکوس یک پدیدهٔ شناخته‌شدهٔ نوری و بصری است. وقتی مصرّانه تلاش می‌کنیم که مستقیماً به خورشید بنگریم و با تیره شدنِ دیدگانمان آن را بر می‌گردانیم، نقاطی تیره‌رنگ را که گویی درمانی بر آن وضعیّتِ تاریِ دید است در برابرِ خود می‌بینیم. تصاویرِ وهمی و روشن‌شدهٔ قهرمانِ سوفوکلی، یا به طورِ خلاصه همان نقابِ آپولونی، بازنمایندهٔ معکوسی از یک چنین وضعیّتی است، یعنی نقاطی روشن که ماحصلِ ضروریِ نظر کردن بر درونی‌ترین وحشت‌های طبیعت است، و به عبارتی مایهٔ شفا یافتن از شبِ پُروحشتِ نگاه‌هایی زمین‌گیرشده. تنها در این معنا است که می‌توانیم فهمی دقیق از اندیشهٔ جدّی و خطیرِ «صفای یونانی» کسب کنیم؛ حال آنکه امروز بی‌شک این تصوّرِ کاملاً غلط در ما شکل گرفته است که این صفا حالتی از یک اقناع‌شدگی و خرسندیِ محفوظ و ایمن بر تمامیِ مسیرها و پل‌های زمانِ حال است.

دردناک‌ترین چهرهٔ صحنه‌های یونان، اودیپوسِ تیره‌بخت، توسّطِ سوفوکل همچون انسانی نجیب‌زاده و والاتبار که علی‌رغمِ حکمت و خردش سرنوشتِ او وحشت و بیچارگی بود فهمیده شده است، لیک در عینِ حال به او به عنوانِ کسی که از طریقِ درد و رنجِ عظیمِ خویش به طرزی سحرانگیز تأثیری سودمند بر محیطِ خود بر جای می‌گذارد، که هنوز هم پس از مرگِ او اثرِ آن به قوّتِ خود باقی است، نگریسته شده است. انسانِ والاتبار آلوده به گناه نمی‌گردد — این آن چیزی

[۱] عبارتی نقل‌قول‌شده از «فاوست» نوشتهٔ گوته، بخشِ نخست.

است که شاعرانِ ژرف می‌خواهند به ما انتقال دهند: به واسطهٔ اعمالِ اودیپوس هر قانونی، هر قاعده و نظمِ طبیعی‌ای، و در حقیقت دنیای اخلاق، ممکن است دچارِ اضمحلال و فروپاشی گردد، لیک به‌خاطرِ همین کنش‌ها و اعمال است که مجموعهٔ جادویی و عالی‌تری از نتایج خلق می‌شود، که جهانی تازه بر ویرانه‌های جهانِ سابق که دچارِ براندازی گشته است، سر بر می‌آورد. به همان اندازه‌ای که شاعر انسانی مذهبی نیز باشد، میلِ او برای انتقالِ چنین چیزی به ما بیشتر است؛ او در جایگاهِ یک شاعر، نخست یک گرهِ قانونیِ شدیداً پیچیده و غامض را بر ما آشکار می‌کند، که قاضی و داور در فرایندِ ویرانیِ خویشتن آن را رج‌به‌رج از هم می‌گشاید. شادمانی و طربِ انسانِ یونانی از این گره‌گشاییِ دیالکتیک آنچنان عظیم است که به واسطهٔ آن احساسی از یک صفای نیرومند تمامیِ اثر را تحتِ تأثیرِ خویش قرار می‌دهد، که همین عامل زهرِ فرضیاتِ دهشتناکِ پیرنگِ داستان را خنثی می‌کند.

در بخشِ «اودیپوس در کولونوس»[1] نیز به همین نوع صفا و خوشی گام می‌گذاریم، لیک استعلایافته در دگردیسی‌ای مقیاس‌ناپذیر. برعکسِ انسانِ کهن که بر اثرِ رنج‌های زیاده از حد ناتوان گشته است و نسبت به هر آنچه بر او رخ می‌دهد همچون انسانی تماماً رنجور تجسّم یافته است، در اینجا صفای ماوراءطبیعی‌ای که از اقلیمِ خدایان نازل گشته است پدیدار می‌شود، و دلالت بر این می‌کند که قهرمان در سلوکِ کاملاً منفعلانهٔ خویش به عالی‌ترین عملکردِ خویش دست می‌یابد، و بر بلندای زندگیِ خویش می‌ایستد؛ حال آنکه تلاش‌های آگاهانهٔ او در زندگیِ سابق‌اش تنها به انفعالِ او منجر می‌شد. و این‌گونه برای چشم‌های فانی و خاکی، گرهِ قانونی و شدیداً درهم‌پیچیدهٔ داستانِ اودیپوس به آهستگی رفع و رجوع گشته است، و به واسطهٔ این بخشِ مکمّلِ الهی و دیالکتیک، وجودِ ما از عمیق‌ترین شادی‌های انسانی سرشار می‌گردد.

اگر با ارایهٔ این توضیحات حقِّ مطلب را نسبت به شاعر به جا آورده باشیم، با این حال کسی ممکن است این پرسش را مطرح کند که آیا این توضیحات به تمامیِ مضامین و جوانبِ نهفته در اسطوره نیز پرداخته است. در اینجا مشاهده می‌کنیم که کلیّتِ مفهومِ شاعر چیزی جز انگاره‌ای روشنایی‌یافته که طبیعتِ شفابخش پس از نظر کردن بر ژرفنای مغاکِ وجود در برابرِ دیدگانِ ما پدیدار کرده است نیست. اودیپوس قاتلِ پدرِ خویش، اودیپوس شوهرِ مادرِ خویش، و اودیپوس حلّ‌کنندهٔ معمّای ابوالهول! سه‌گانهٔ اسرارآمیزِ این وقایعِ مهلک بیانگرِ چیست؟ یک عقیدهٔ عامّیانهٔ بسیار باستانی وجود دارد به‌خصوص در سرزمینِ پارس، که یک مغِ خردمند تنها به واسطهٔ نزدیکیِ محارم زاده می‌گردد. با نظر به اودیپوس به عنوانِ حلّ‌کنندهٔ معمّا و مباح‌کنندهٔ مادرِ خویش، آنچه که بلافاصلهٔ به عنوانِ تفسیر می‌توانیم ارایه دهیم این حقیقت است که درست در آنجایی که به واسطهٔ اخبارِ غیبی و قدرت‌های جادویی، طلسمِ حال و آینده شکسته شده است، قانونِ استوارِ تشخّص و در کلّ جادوی بنیادینِ طبیعت، وحشتی طبیعی و عظیم — که در اینجا مراد نزدیکیِ محارم است — می‌بایست به عنوانِ عاملِ اصلی و بنیادین مطرح شده باشد. چرا که ما چگونه می‌توانستیم طبیعت را وادار به فاش کردنِ اسرارِ خود کنیم، جز از این طریق که در برابرِ آن صف‌آرایی کرده و پیروز بیرون آمده باشیم، یا جز آنکه مرتکبِ اعمالی غیر طبیعی شده باشیم؟

من یک چنین بینشی را حک‌شده بر سه‌گانهٔ دهشتناکِ سرنوشتِ اودیپوس مشاهده می‌کنم: همان مردی که معمّای طبیعت — معمّای آن ابوالهولِ پُرابهام — را حلّ کرد، می‌بایست وقتی پدرِ خویش را به قتل می‌رساند و با مادرِ خویش ازدواج می‌کرد، مقدّس‌ترین قوانینِ طبیعت را زیرِ پا می‌گذاشت. در واقع این داستانِ اسطوره‌ای قصد دارد تلویحاً به این موضوع اشاره کند که خرد، به‌خصوص خردِ دیونیسی، سبعیّتی غیر طبیعی است، و انسانی که از طریقِ دانش و معرفتِ خویش طبیعت را به مغاکِ ویرانی و اضمحلال سوق می‌دهد، باید در خویشتن نیز فروپاشیِ طبیعت را به نظاره بنشیند.

[1] از سوفوکل دو نمایشنامه دربارهٔ تراژدیِ اودیپوس، پادشاهِ تبس، برجا مانده است: «شاهِ اودیپوس» و «اودیپوس در کولونوس». اثرِ نخست روایتگرِ این داستان است که چگونه اودیپوس، خردمندترین انسانِ تبس، از تفحّصی که در بابِ قتلِ سلفِ خویش انجام داده در رنج و عذاب است. اثرِ دوّم به پذیرشِ اودیپوسِ پیر و رنجور پس از سال‌ها توسّطِ آتنیان می‌پردازد.

«دانش و معرفت نوکِ پیکانِ خویش را به سمتِ انسانِ خرمند می‌گیرد. خرد جنایتی علیهِ طبیعت است.»[1] این افسانه چنین گفته‌هایی را بر ما هوار می‌کِشد، لیک از سویی دیگر همچون پرتوی از آفتاب، شاعرِ یونانی ستونِ هیبت‌انگیز و هراسناکِ مِمنونِ[2] این افسانه را به نازِ انگشتانِ خویش لمس می‌کند، آنچنان که به‌ناگاه شروع به نواختنِ موسیقی می‌کند – ملودی‌ها و الحانی سوفوکلی.

هم‌اکنون قصد دارم به مقایسه‌ای میانِ شکوهِ انفعال و شکوهِ افعال (کنش) بپردازم که به *پرومتئوسِ* آیسخولوس روشنایی می‌بخشد. آیسخولوسِ متفکّر چه چیزی می‌بایست به ما گفته باشد، مگر آنچه را که آیسخولوسِ شاعر توانست تنها از طریقِ تصویری استعاری به ما اشارت کند – چیزی که گوتهٔ[3] جوان به‌خوبی می‌دانست چگونه در قالبِ واژگانِ جسورانهٔ پرومتئوسِ خویش بر ما آشکار کند:

«در اینجا می‌نشینم – من انسان‌هایی
در انگارهٔ خویش می‌آفرینم،
نژادی همچون من،
تا رنج ببرد، تا بگرید،
تا از زندگی لذّت ببرد و شادمان باشد،
و تا تو را نادیده انگارد،
همچنان که من اینچنین می‌کنم.»[4]

انسان، برخروشیده در قالبِ چیزی تیتانی، بر فرهنگِ خویشتن فائق می‌آید، و خدایان را وادار می‌سازد که با او متّحد شوند، چرا که او به واسطهٔ خردِ خودمختار و مستقلِ خویش هستی و حدودِ آنان را در کنفِ اختیارِ خود می‌گیرد. به هر روی، شگفت‌انگیزترین چیز در شعرِ پرومتئوس، که با توجّه به اندیشه‌های بنیادینِ آن اساساً سروده‌ای در بزرگداشتِ بی‌اعتقادی است، انگیختارِ عمیقِ عدالت‌طلبانهٔ آیسخولوسی است. رنج بُردن‌های بی‌اندازهٔ انسانِ دلاور از یک سو، و خطراتی که خدایان با آن روبه‌رو هستند و در حقیقت زنگِ خطرِ غروبِ خدایان و نیرویی گریزناپذیر برای یگانگی‌ای مابعدالطبیعی و آشتی‌ای میانِ این دو جهانِ رنج‌کِشی، از سوی دیگر – همگی قدرتمندترین یادآورِ نکتهٔ بنیادین و دعویِ اصلیِ نظرگاهِ جهانِ آیسخولی هستند، که سرنوشت (Moira) را، مسلّط بر خدایان و آدمیان، همچون عدالتی جاودان می‌نگرند.

در ضمنِ بررسیِ تهوّرِ حیرت‌انگیزی که با آن آیسخولوس جهانِ المپی را بر موازینِ عدالت خویش قرار داد، همواره می‌باید به خاطر داشته باشیم که یونانیانِ ژرف‌اندیش بنیان‌های استوار و خلل‌ناپذیری برای تفکّرِ مابعدالطبیعی در قالبِ آیین‌های اسرارآمیزِ خود داشتند و می‌توانستند به واسطهٔ جهانِ خدایانِ المپی از زیرِ بارِ احساساتِ شکّاکانهٔ خویش رهایی یابند. به‌خصوص هنرمندِ یونانی در رابطه با این الوهیّت‌ها احساسِ تاریکی از یک وابستگیِ متقابل داشت و این احساس مستقیماً

[1] نقل‌قولی از «اودیپوس شاه» اثرِ سوفوکل.

[2] ستونِ ممنون (Memnon) ساختمانی عظیم در تبس (واقع در مصر) کنارِ معبدِ آمنهوتپِ سوّم (۱۴۰۰ پیش از میلاد) بود که وقتی توسّطِ خورشید گرم می‌شد از خود صداهایی تولید می‌کرد.

[3] یوهان ولفگانگ فون گوته (۱۸۳۲–۱۷۴۹) از بزرگترین نویسندگانِ آلمان و سرایندهٔ شعری به نامِ «پروتئوس» است که در آن پرومتئوسِ افسانه‌ای مخالفتِ آشکارِ خویش را با زئوس بیان می‌کند.

[4] در سرودهٔ گوته پرومتئوس این عبارات را خطاب به زئوس، سردستهٔ خدایانِ المپی، بیان می‌کند. پرومتئوس به طرزِ ددمنشانه‌ای به‌خاطرِ دزدیدنِ آتش از آسمان و دادنِ آن به ابناءِ بشر مجازات شده بود. پرومتئوس همچنین از این خبرِ غیبی اطّلاع داشت که الههٔ کهتر تِتیس که زئوس قصد داشت با او همبستر شود، پسری به دنیا خواهد آورد که قدرتمندتر از پدرِ خویش خواهد بود. آیسخولوس (۴۵۶–۵۲۵ پیش از میلاد)، تراژدی‌نویسِ آتنی، در نمایشنامهٔ خود به نامِ «بندِ پرومتئوس» به عنوانِ بخشی از یک سه‌گانه که دو بخش از آن مفقود شده است، به ارایهٔ خوانشی از این داستانِ اسطوره‌ای پرداخته است.

در *پرومتئوسِ* آیسخولوس نمادپردازی شده است. هنرمندِ تیتانی این اعتقادِ گستاخانه و بی پروا را در خویشتن یافت که او می‌تواند انسان‌ها را بیافریند یا دست‌کم خدایانِ المپی را نابود کند — و او توانست این کار را با خردِ عالی‌تر خویش که البته مجبور بود کفّارهٔ آن را با رنجی جاودان بپردازد انجام دهد. «ظرفیّتِ» خارق‌العادهٔ و عظیمِ نابغهٔ بزرگ، که برای آن رنجی جاودان نیز خود بهایی بس اندک است، و غرورِ سرکشِ *هنرمند* — این‌ها آن چیزی است که محتوی و روحِ شاعرانگیِ آیسخولی را شکل می‌دهد؛ حال آنکه سوفوکل در اودیپوسِ خویش پیش‌درآمدِ سرودِ پیروزیِ *انسانِ مقدّس* را به صدا در می‌آورد.

لیک آن معنایی نیز که آیسخولوس به اسطوره داد، کاملاً قادر به اندازه‌گیریِ ژرفای حیرت‌انگیزِ وحشت‌های آن نیست. شادمانیِ هنرمند در وجود، صفای خلّاقیّتِ هنری علی‌رغمِ هرگونه بی‌اعتقادی، برعکس، تنها تصویری روشن از ابر و آسمان است که بر دریاچهٔ تاریکی از اندوه انعکاس یافته است. حماسهٔ پرومتئوس مَلَکهٔ ذهنی نخستینی و جمعیِ گروه‌های آریایی بوده است و مدرکی است مستند از استعدادِ ذاتیِ آنها برای عمیقاً تراژیک بودن. در حقیقت، به‌خوبی می‌توان این‌گونه برداشت کرد که برای وجودِ آریایی این اسطوره همان مفهومِ خاصّ و ویژه‌ای را دل خود دارد که اسطورهٔ هبوط برای اقوامِ سامی در بر دارد، و اینکه این دو اسطوره همچون خواهر و برادر با یکدیگر مرتبط هستند.

پیش‌زمینهٔ شکل‌گیریِ افسانهٔ پرومتئوس را می‌توان در ارزشِ فوق‌العاده‌ای که بشریّتِ خام و ناپخته برای *آتش* به عنوانِ پالادیوم[1] هر فرهنگِ روبه‌رشد قائل بود پیدا کرد. امّا این حقیقت که آدمی آتش را آزادانه در تسلّطِ خویش گرفته و آن را صرفاً همچون موهبتی از آسمان، بارقه‌ای روشن و فروزان یا پرتوهایی گرمابخش از جانبِ خورشید، تصوّر نمی‌کند، در نظرِ انسان‌های متفکّرِ نخستینی همچون بی‌حُرمتی و جنایتی علیهِ طبیعتِ الهی می‌نمود. و این‌گونه بود این نخستین مسألهٔ فلسفی، تعارضی حل‌ّناشدنی و فجیع را میانِ انسان و خدا طرح کرد، و آن را همچون تخته‌سنگی عظیم به سوی دروازه‌های هر فرهنگ و تمدّنی هُل داد. آدمیان بهترین و ارجمندترین چیزی را که بشر با آن می‌تواند به موهبت‌یافتگی دست بیابد از طریقِ یک جنایت کسب می‌کنند؛ و پس از آن، می‌باید نتایجِ دیگر آن را نیز که همانا سیلِ رنج‌ها و مشکلات است پذیرا گردند، حوادثی که از طریقِ آن ارواحِ الهیِ وهن‌شده می‌باید نژاد بلندپرواز و والاتبارِ بشری را دچارِ بلا و مصیبت کنند: این آن نکتهٔ گَزنده‌ای است که به واسطهٔ ارزشی که به جرم و گناه می‌دهد در تضادّی غریب با اسطورهٔ سامیِ هبوط قرار می‌گیرد، که در آن کنجکاوی، ناراستی‌های دروغگویانه، وسوسه، شهوت و خلاصه مجموعه‌ای از عواطفِ عمدتاً زنانه به عنوانِ بنیانِ شرّ و بدی نگریسته شده‌اند.

در این میان، آنچه که به این مفهومِ آریایی تمایز می‌بخشد، چشم‌اندازِ شکوهمندِ تخطّیِ فعّالانه به عنوانِ فضیلتی اساساً پرومتی می‌باشد. با یک چنین تلقّی‌ای، در عینِ حال بنیانِ اخلاقیِ تراژدیِ بدبینانه نیز گذارده می‌شود، همراه با توجیهِ بدی‌ها و شُرورِ بشری، که هم ناشی از گناهانِ او است و هم تاوانِ رنج‌آوری که از آن گناهان سر بر آورده است. بی‌اعتقادیِ موجود در جوهرهٔ تمامیِ چیزها – این آن چیزی که آرییاییِ متفکّر مایل به طفره رفتن از آن نیست — تعارضِ موجود در قلبِ جهان خود را بر او همچون هم‌آمیزی و اختلاطِ جهان‌های گوناگون آشکار می‌کند، مثلاً یک جهانِ الهی و یک جهانِ بشری، که هر یک به طورِ شخصی درست هستند، لیک می‌باید همچون شخصی کنارِ شخصِ دیگر، برای شخصیّتِ خود رنج بکِشند.

[1] Palladium پالادیم انگاره یا پیکره‌ای الهی است که وظیفهٔ آن حفاظت از دولت است. در واقعه‌ای معروف در جنگِ تروجان، اودیسئوس و دیومِدِس پالادیوم را از تروی به سرقت بُردند.

با این تهاجمِ شخص به تمامیِ عناصرِ جهان‌شمول، و با این تلاش در جهتِ گام برداشتن فراسوی تمامیِ حدودِ تشخّص، و میل برای تبدیل شدنِ فرد به یک وجودِ جهان‌شمول، آدمی درونِ خویش از تعارضِ اصیل و بنیادینِ نهفته در چیزها رنج می‌بَرَد، یا به عبارتی، از قوانین تخطّی می‌کند و دچارِ رنج می‌شود. درست همچنان که در نزدِ آریاییان گناه همچون مرد و در نزدِ سامی‌ها معصیت همچون زن نگریسته شده[1]، به همان‌گونه گناه بنیادین نیز توسّطِ یک مرد و معصیتِ بنیادین توسّطِ یک زن انجام پذیرفته است. در این رابطه، در هم‌سُراییِ ساحران[2] این‌چنین می‌خوانیم:

«آنچه می‌گوییم از یقین نیست:
راه با هزار گام برای زن پیمودنی است
شتابِ او به هیچ وجه مطرح نیست
برای مرد تنها با یک جهش پیمودنی است»

هر آن‌کس که درونی‌ترین هستهٔ حماسهٔ پرومتئوس را درک کند – یعنی نیازِ مبرم به اینکه شخصِ تقلّاکنان همچون یک تیتان باید مرتکبِ یک جرم شود – می‌باید کیفیّتِ غیر آپولونیِ این اندیشهٔ بدبینانه را نیز دریابد، چرا که آپولون قصد دارد وجودهای شخصی را کاملاً به آرامش و صفا برساند، چون می‌خواهد بین آنها خطوطی مرزی ایجاد کند، و با ایجادِ مطالباتی جهتِ خودشناسی و اعتدال، دگرباره مقدّس‌ترین قوانینِ جهان را همواره به آنان گوشزد می‌کند. به هر روی، برای بازداشتنِ این گرایشِ آپولونی از درافتادن در ورطهٔ خشکی و سردیِ مِصرمآبانه (مربوط به فرهنگِ مصر)، و برای کسبِ اطمینان از این موضوع که جنبش و پوياییِ دریاچهٔ به واسطهٔ کوششِ عناصرِ آپولونی برای تعیینِ مسیر و حدودِ امواجِ شخصی، فرو نخواهد مُرد، گاه‌به‌گاه امواجِ مرتفعِ دیونیسی دیگرباره تمامِ آن حلقه‌های کوچکی را که در آن «ارادهٔ» تک‌بُعدیِ آپولونی در صدد است جانِ یونانی را محصور کند، در هم می‌شکنند. در اینجا است که این سیلابِ ناگهانیِ دیونیسی تاجِ موجِ یگانه و کوچکِ شخص را بر پشتِ خود می‌گیرد، درست همچون برادرِ پرومتئوس، تیتان اطلس[3]، که زمین را بر شانه‌های خود گرفت. این انگیختارِ تیتانی برای آنکه به‌نوعی اطلسِ تمامیِ اشخاص باشد و آنان را بر شانه‌هایی ستبر، بالا و بالاتر، بیشتر و بیشتر، حمل کند، همچون پیوندِ مشترکی است که میانِ عناصرِ پرومتی و دیونیسی وجود دارد.

از این منظر، پرومتئوسِ آیسخولی تنها یک نقابِ دیونیسی است، حال آنکه در آن میلِ عمیقِ پیشین برای عدالت، آیسخولوس به‌نوعی اجدادِ پدریِ آپولونیِ خویش، ایزدِ تشخّص و حدودِ تعدیل‌شده، را برای آنان که در می‌یابند فاش می‌کند. و این‌گونه است که طبیعتِ دوگانهٔ پرومتئوسِ آیسخولی، طبیعتِ توأمان دیونیسی و آپولونیِ آن را می‌توان در قالبِ فرمولی ادراک‌ناپذیر این‌گونه بیان کرد: «هر چیزِ موجودی عادلانه و ناعادلانه است، و به طرزی یکسان توجیه‌شده در هر دو.»

این است جهانِ شما! این است آن چیزی که آدمی می‌تواند یک جهان بخواند![4]

۱۰

[1] «گناه» (der Frevel) در زبانِ آلمانی واژه‌ای مذکّر، و «معصیت» (die Sunde) واژه‌ای مونّث است.

[2] بخشی از «فاوستِ» گوته.

[3] اطلس در اسطوره‌شناسیِ یونانِ باستان یکی از تیتان‌های نخستینی و برادرِ پرومتئوس بود که توسّطِ زئوس محکوم به نگاه داشتنِ آسمان به گونه‌ای که از زمین جدا باقی بماند گردید.

[4] نقل‌قولی از «فاوستِ» گوته.

این سنّتی بی‌چون‌وچرا و انکارناپذیر است که تراژدیِ یونان در کهن‌ترین صورتِ خویش تنها رنج بُردن‌های دیونیسوس را به عنوانِ موضوعِ خود می‌دید و برای مدّت‌های بسیار مدیدی پس از آن، قهرمانانِ شخصاً حاضرشده روی صحنه تنها خودِ دیونیسوس بودند. لیک با همین قطعیّت و اطمینان می‌توان ادّعا کرد که درست تا زمانِ اوریپید[1] دیونیسوس هرگز جایگاهِ قهرمانِ تراژیک بودنِ خویش را از دست نداد، و تمامیِ چهره‌های نامدارِ تئاترِ یونان همچون پرومتئوس، اودیپوس و غیره، همگی تنها نقاب‌هایی از آن قهرمانِ نخستینی، دیونیسوس، بودند. این حقیقت که در پسِ تمامیِ این نقاب‌ها یک الوهیّت جای گرفته، یگانه عاملِ بنیادینی است که این چهره‌های شناخته‌شده را اغلب در هیأتِ یک «آرمانی بودنِ» خاصّ و تحسین‌شده مشاهده می‌کنیم.

شخصی که نمی‌دانم کیست، این ادّعا را کرده بود که تمامیِ اشخاص به عنوانِ شخص، کُمیک هستند و از این رو غیر تراژیک.[2] از چنین مطلبی می‌توان این‌گونه استنباط کرد که یونانیان به طورِ معمول *نمی‌توانسته‌اند* اشخاص را بر صحنهٔ تراژیک تاب بیاورند. در حقیقت به نظر می‌رسد که آنان این‌گونه احساس می‌کرده‌اند: که افتراقِ افلاطونی[3] و ارزشگذاریِ «ایده» در تقابل با «ایدولون» یا کوپیه و صورتِ خیالی، به طورِ کلّی ریشه در طبیعتِ یونانیان داشته باشد. لیک با استفاده از اصطلاحاتِ خاصِّ افلاطون، می‌بایست در بابِ چهره‌های تراژیکِ صحنه‌های یونان در قالبِ اصطلاحاتی مانندِ آنچه در ادامه می‌آید سخن گفته باشیم: یک دیونیسوسِ حقیقتاً واقعی خود را در تکثّری از اشکال پدیدار می‌کند، در پسِ نقابِ قهرمانی ماجراجو، آنچنان که گویی در شبکه‌ای از ارادهٔ شخصی محصور باشد. این ایزد تاکنون سخنان و اعمالی متجلّی از خود برور داده است، آنچنان که در هیأتِ شخصی خطاکار، تلاشگر و رنجور ظاهر شده است: این موضوع که او معمولاً با یک چنین توصیف و شفّافیّتِ حماسی‌ای *پدیدار* می‌شود تأثیرِ آپولون، معبِّرِ رؤیاها است، کسی که بر هم‌سُرایی با استفاده از نمودهای استعاری وضعیّتِ دیونیسیِ آن را نمایان می‌سازد.

امّا به هر روی، واقعیّتِ امر این است که این قهرمان همان دیونیسوسِ رنجورِ اسرار است، همان ایزدی که رنج بُردن‌های شخص را درونِ خویش تجربه می‌کند، ایزدی که افسانه‌های شگفت دربارهٔ او به ما می‌گویند که چگونه وقتی کودک بود توسّطِ تیتان‌ها مثله شد و هم‌اکنون در این جایگاه به عنوانِ زاگرئوس[4] موردِ تکریم قرار گرفته است. از این طریق، آشکار می‌شود که این مثله‌سازی و *رنج بُردن‌های* اساساً دیونیسی چیزی همچون مبدّل شدن به هوا، آب، خاک و آتش است، و اینکه ما می‌باید به وضعیّتِ تشخّص همچون سرچشمه و بنیانِ تمامیِ رنج‌ها و چیزی به‌ذاته نکوهیده بنگریم. از تبسّمِ همین دیونیسوس است که خدایان المپی سر بلند می‌کنند، و از قطراتِ اشکِ او است که آدمیان پدید می‌آیند. دیونیسوس در آن وضعیّتِ وجودی در جایگاهِ خدایی مثله‌شده، طبیعتِ دوگانه‌ای از یک دیوِ به‌شدّت وحشی و یک سرورِ باگذشت و موقّر را دارا است.

حاضران در مراسمِ اسرارِ الوزینیا چشمِ امید به باززایشِ دیونیسوس داشتند، که هم‌اکنون می‌توانیم آن را به عنوانِ زنگِ خطرِ پایانِ تشخّص درک کنیم: ترانه‌های رعدآسای شادی و سرورِ حضّار بر این دیونیسوسِ سوّمین که در حالِ ظهور بود بانگِ سلام و درود بر می‌آورد. و تنها با این امید بود که پرتویی از شادی بر چهرهٔ این جهانِ پاره‌پاره که به اشخاص

---

[1] اوریپید (۴۰۶–۴۸۰ پیش از میلاد)، یکی از درام‌نویسانِ تراژیکِ بزرگِ آتنی بود و آخرین نفر از سه‌گانهٔ تحسین‌شدهٔ آیسخولوس، سوفوکل و اوریپید. دیونیسوس یکی از شخصیّت‌های اصلیِ آخرینِ نمایشنامهٔ اوریپید به نامِ «باکخه» است.

[2] ارسطو چنین مطلبی را در کتابِ «فنّ شعر» خود بیان کرده است.

[3] افلاطون (۳۴۸–۴۲۸)، مهم‌ترین فیلسوفِ کلاسیکِ یونان است، که میانِ جهانِ حقیقی‌ای از مُثُل (صورت‌های ایده‌آل) و و جهانِ پدیداری از تجربیاتِ محسوس تمایز قائل شد، با این تصوّر که جهانِ دوّم تقلیدی اسفل از جهانِ نخست می‌باشد.

[4] Zagreus بر اساسِ برخی از افسانه‌های یونان، زئوس و الهه دمتر والدینِ زاگرئوس بودند، کودکی که توسّطِ تیتان‌ها مثله شد امّا بعداً دوباره متولّد گردید، این‌گونه که یا توسّطِ دمتر احیا شد یا سملهٔ غیر خدا و فانی او را باز زایید. زاگرئوس را همان دیونیسوس فرزندِ زئوس و سمله می‌دانند.

درهم‌شکسته شده بود می‌درخشید، همچنان که افسانه در تصویرِ دمترِ مستغرق در اندوهی جاودان آشکار می‌کند، دمتری که وقتی کسی به او گفت که شاید بتواند *دیگرباره* دیونیسوس را بزاید، برای نخستین بار از سرِ نو *مالامال از شادی و سرور گشت*. در قالبِ این نظرگاه‌های تثبیت‌شده، پیشتر تمامیِ اجرای یک جهان‌بینیِ ژرف و بدبیانه را همراه با *اصولِ اسرارآمیزِ تراژدی* گرد آورده‌ایم: تصدیقی بنیادین بر یگانگیِ تمامیِ چیزهای موجود، قائل بودن بر اینکه تشخّص بنیانِ غاییِ هرگونه شرّ، و هنر همچون چشمِ امید داشتن بر این موضوع است که شاید طلسمِ تشخّص را بتوان شکست، همچون پیش‌زمینه‌ای برای یک یگانگیِ باز بنا نهاده‌شده. —

پیشتر به این موضوع اشاره کردیم که حماسهٔ هومری در حقیقت شاعریِ فرهنگِ المپی است، که فرهنگِ المپی از طریقِ آن ترانهٔ پیروزیِ خویش بر وحشتِ برآمده از نبرد علیهِ تیتان‌ها را سرود. پس از آن بود که تحتِ تأثیراتِ مغلوب‌کنندهٔ شاعریِ تراژیک، افسانه‌های هومری از سرِ نو متولّد گشتند و معلوم شد که پس از این دگردیسی، فرهنگِ المپی نیز توسّطِ جهان‌بینی‌ای ای بسا ژرف‌تر مغلوب گشته است. تیتان پرومتئوسِ گستاخ به شکنجه‌گرِ المپیِ خویش اعلام کرد که سلطهٔ او برای نخستین بار به واسطهٔ شدیدترین خطرها موردِ تهدید واقع شده است، مگر آنکه هر چه زودتر با او هم‌پیمان و متّحد شود. ما در آثارِ آیسخولوس به‌نوعی مُهرِ تأییدی بر یگانگیِ زئوسِ وحشت‌زده، که نگران از فرجامِ خویش است، با این تیتان می‌زنیم.

این‌گونه است که مشاهده می‌کنیم عصرِ کهن‌ترِ تیتان‌ها با تأخیر، دیگرباره از تارتاروس[۱] به منصهٔ ظهور رسید. فلسفهٔ طبیعتِ وحشی و عریان با سیمای گشادهٔ حقیقت بر اسطوره‌های جهانِ هومری که کنارِ او رقصان‌اند می‌نگرد: این اسطوره‌ها در برابرِ تلألوی چشمانِ این الهه بی‌فروغ و متزلزل می‌شوند — تا آنکه بالأخره دستِ قدرتِ هنرمندِ دیونیسی آنان را به خدمتِ الوهیّتی تازه می‌گمارد. حقیقتِ دیونیسی بر سرتاسرِ اقلیمِ اسطوره همچون نمادی از دانش و معرفتِ *خویش* سیطره می‌یابد، و از این دانش و معرفت گاه در فرهنگِ عامّهٔ تراژدی و گاه در آیین‌های سرّیِ اسرارِ دراماتیک سخن می‌گوید، لیک همواره از پسِ نقابِ اسطوره‌های کهن. دقیقاً آن چه نیرو و قدرتی بود که پرومتئوس را از کرکس‌های خویش رهایی بخشید، و اسطوره را به ابزارِ خردِ دیونیسی مبدّل ساخت؟ این همانا قدرتِ هرکول‌آسای موسیقی بود که عالی‌ترین بروزِ خویش را در تراژدی کسب کرد، و دانست که چگونه اسطوره را به عمیق‌ترین شیوه در مفهومی تازه به تفسیر بنشیند، چیزی که همین پیشتر آن را به عنوانِ نیرومندترین ظرفیّتِ موسیقی توصیف کردیم.

چرا که این سرنوشتِ هر اسطوره‌ای است که تدریجاً به شکافِ یک واقعیّتِ فرضیِ تاریخی بخزد، و در پاسخ به مطالباتِ تاریخیِ بعضی دوره‌های بعدتر همچون حقیقی یگانه موردِ تحلیل واقع شود. در آن زمان، یونان کاملاً در این مسیر قرار گرفته بود که به طرزی زیرکانه و دلبخواهانه رؤیاهای کاملاً عرفانیِ جوانیِ خویش را همچون یک *تاریخِ* تاریخی، پراگماتیک و *جوان* بازخوانی کند. این آن شیوه‌ای است که معمولاً به نظر می‌رسد ادیان در آن تدریجاً می‌میرند، یعنی زمانی که پیش‌زمینه‌های عرفانی یک مذهب به واسطهٔ چشمانِ باریک‌بینِ منطقیِ یک جزمی‌گراییِ مقدّس‌مآبانه همچون تمامیّتیِ بسته از حوادثِ تاریخی نظام‌مند شود، و مردم شروع به دفاعی اضطراب‌آمیز از وثاقتِ اسطوره‌های خویش و مقاومت در برابرِ هرگونه زندگیِ طبیعی و ادامه‌دارِ اسطوره‌های مشابه و رشدِ بیشترِ آنها بکنند، و هنگامی که احساسِ اسطوره‌ای به‌تدریج نابود شود و در عَوَضِ آن، دعویِ قرار دادنِ مذهب بر پایه‌ای تاریخی فرارو نهاده شود.

در این هنگام است که نبوغِ تازه‌متولّدشدهٔ موسیقیِ دیونیسی به این اسطوره‌های محتضر چنگ می‌زند، و اسطوره در دستانِ او دگرباره به شکوفه می‌نشیند، در رنگ‌هایی که پیشتر هرگز از آن دیده نشده، و رایحه‌ای که ندایی اشتیاق‌آمیز

[۱] وقتی زئوس بر تیتان‌ها غلبه کرد، آنها را در تارتاروس، ناحیه‌ای زیرِ زمین، به بند کشید.

برای ظهورِ یک جهانِ مابعدالطبیعی سر می‌دهد. اسطوره پس از این آخرین شکوفایی دچارِ زوال می‌شود، و برگ‌های آن به زردی می‌گرایند، تا آنکه بالأخره لوسین‌های[۱] تسخرزنِ باستان این گل‌های پراکنده در دستانِ باد را، خشکیده و بی‌فروغ، مشت‌مشت گرد آورند. اسطوره از طریقِ تراژدی دارای عمیق‌ترین محتوی و مضمون و همچنین رساترین فُرم و صورتِ خویش می‌گردد. او دیگرباره خود را همچون قهرمانی زخم‌خورده از زمین بلند می‌کند، و تمامیِ قدرت و خردِ باقی‌مانده در انسانی محتضر با فرجامین روشناییِ نیرومندِ خویش به‌آرامی در چشمانِ او می‌سوزد.

شما ای اوریپیدهای حقّه‌باز، دقیقاً قصدتان چه بود وقتی در تلاش بودید که این انسانِ محتضر را دگرباره به خدمتِ شادمانهٔ خویش در آورید؟ او زیرِ دستانِ نیرومندِ شما جان سپرد. و پس از آن اسطوره‌ای نقاب‌دار و تقلّبی را به‌کار گماشتید که همچون بوزینهٔ هرکول تنها نیک می‌دانست که چگونه خویش را در زیِ شکوهِ کهن در آورد. و همچنانِ که اسطوره با شما مُرد، نبوغِ موسیقی نیز با شما جان سپرد. هر چند که سخت مایل بودید با دستانی حریصانه تمامیِ باغ‌های موسیقی را به یغما برید، با این حال تنها موسیقی‌ای نقاب‌دار و تقلّبی نصیب شما گردید. و چون دیونیسوس را ترک گفتید، آپولون نیز شما را ترک گفت. هر چند که تمامیِ شورها و سرمستی‌ها را از بسترهای آنان ربودید، و آنان را با افسونگری به حلقهٔ خویش در آوردید، هر چند که دیالکتیکی به‌واقع ادیبانه و استادانه برای گفتگوهای قهرمانان خویش قلم زدید و نقش نمودید – با این حال، تمامیِ آنچه که قهرمانانِ شما دارا هستند تنها شور و شوقی است نقاب‌دار و تقلّبی، و گفتگو به زبانی نقاب‌دار و تقلّبی.

۱۱

تراژدیِ یونانی به شیوه‌ای کاملاً متفاوت از تمامیِ سبک‌های خواهرِ هنریِ باستانیِ خویش جان سپرد: او در نتیجهٔ نزاعی حل‌ناشدنی و به تبعِ آن تراژیک خودکُشی کرد؛ حال آنکه سبک‌های دیگر در روزگارانِ بسیار کهن به زیباترین و آرام‌ترین مرگ‌ها جان سپردند. اگر رحلت از این جهان با اخلافی زیبا و بی هیچ فشارِ دردناک و رنج‌آوری یک وضعیّتِ طبیعیِ شادمانه و مناسب تلقّی شود، پس فرجامِ آن سبک‌های هنریِ متقدّم نمایانگرِ یک وضعیّتِ سعادتمندانه از اشیاء می‌باشد. آنها به‌آهستگی ناپدید شدند و در هنگامِ زوال، ثمره‌های زیباترِ خویش را، ناشکیبا با گردن‌هایی کشیده و اطواری دلیرانه، در برابرِ چشمانِ محتضرِ خود می‌دیدند. امّا برعکسِ چنین وضعیّتی، مشاهده می‌کنیم که با مرگِ تراژدیِ یونان هیچی و خلئی عظیم برجا ماند، که عمیقاً در همه جا وجودِ آن احساس می‌شد. درست به همان شیوه‌ای که روزگاری دریانوردانِ یونانی در زمانِ تیبریوس[۲] از جزیره‌ای دورافتاده این فریادِ تکان‌دهنده را شنیدند که «پانِ[۳] بزرگ مرده است»، هم‌اکنون به نوای سوگواری‌ای دردناک، این عبارات در سرتاسرِ جهانِ یونانی طنین‌انداز گشته بود که «تراژدی مرده است! شاعری نیز خود با آن از دست رفته است! دور، بسیار دور از شما نوچگانِ نزارِ رشدنیافته! جدای از شما به سوی هادس؛ پس حال می‌توانید از خرده‌ریزهای اربابانِ پیشینِ خویش شکمی از عزا در آورید!»

اگر در این وضعیّت صورتی از هنر نیز شکوفا می‌شد که به تراژدی به عنوانِ سلف و خاتونِ خویش ادای احترام می‌کرد، به دیدهٔ وحشت به آن نگریسته شده بود، زیرا در عینِ حالی که او حاملِ مشخصه‌های مادرِ خویش بود، این مشخصه‌ها همان‌هایی می‌بودند که او در نزعِ طولانیِ مرگ از خود بروز داده بود. این‌گونه نزع‌های تراژدی توسّطِ اوریپید تجربه شد،

---

[۱] Lucian of Samosata لوسینِ ساموساتایی (۱۸۰–۱۲۵ پس از میلاد)، طنزپردازی محبوب در سوریهٔ رمِ باستان بود که به زبانِ یونانی می‌نوشت، و به شوخی با داستان‌های سنّتی و اسطوره‌ای نیز می‌پرداخت.

[۲] تیبریوس سزار آگوستوس (۴۲ پیش از میلاد–۳۷ پس از میلاد)، دوّمین امپراتورِ رُم پس از آگوستوس.

[۳] Pan پان در اسطوره‌شناسیِ یونان ایزدِ وحوش، شکار و شبانان بود. نقل‌قولِ ذکرشده از پلوتارخ (۱۲۰–۴۶ پس از میلاد) تاریخ‌دانِ یونانی است.

و صورتِ هنریِ بعدی به عنوانِ *کمدیِ نوینِ آتیک* شناخته شده است. در این سبک شکلِ ضعیف‌شده‌ای از تراژدی همچنان به حیاتِ خویش ادامه داد، همچون بنایی یادبود بر مرگِ شدیداً نزع‌آمیز و پُرخشونتِ تراژدی.

با یک چنین نگرشی، می‌توان شیفتگی‌ای را که شاعرانِ کمدی‌های نوین‌تر نسبت به اوریپید احساس می‌کردند فهمید. بدین‌گونه اشتیاقِ فیلمون[1] برای هر چه زودتر به دار آویخته شدن برای آنکه بتواند اوریپید را در جهانِ مردگان جستجو کند، با فرضِ آنکه او متقاعد شده بوده باشد که انسانِ مرده هوشیاری و فراستِ خویش را هنور با خود به همراه دارد، دیگر نمی‌تواند چیزِ چندان عجیبی به نظر بیاید. به هر روی، اگر بخواهیم به طورِ موجز و بی آنکه قصدِ اطالهٔ کلام را داشته باشیم، آنچه را که اوریپید با مناندر[2] و فیلمون مشترکاً دارا بودند و آنچه را که به طرزی اینچنین هیجان‌انگیز در آنان و به شیوه‌ای آنچنان مثال‌زدنی در اوریپید کارگر افتاد بیان کنیم، تنها کافی است که بگوییم در آثارِ اوریپید تماشاگر بر روی صحنه آورده شده است. هر آن‌کس که موفّق به بازشناختِ مواد و محتوایی شده باشد که از دلِ آن تراژدی‌نویسانِ پرومتی پیش از اوریپید قهرمانانِ خویش را خلق می‌کردند، و اینکه آنان تا چه اندازه به دور از نیّتِ آوردنِ نقابِ حقیقیِ واقعیّتِ بر صحنه بودند، تمامیّتی از گرایش‌های انحرافیِ اوریپید را نیز به‌روشنی در خواهد یافت.

در نتیجهٔ فعّالیّت‌های اوریپید، انسانِ زندگیِ عادّی راهِ خویش را از دلِ تماشاگران به بالای صحنهٔ نمایش باز کرد. آینه‌ای که پیشتر در آن تنها صفاتِ جسورانه و بزرگ نمایش داده شده بود، هم‌اکنون به ارایهٔ بازتابی از آن امانت‌داریِ زمخت که به طرزی وجدان‌مندانه صفاتِ ناکامانهٔ طبیعت را نیز منعکس می‌کرد مشغول شد. اودیسئوس، یونانیِ تیپیکال و شناخته‌شدهٔ هنرِ کهن، هم‌اکنون به دستِ شاعرانِ نوین در شخصیّتِ گرایکولوس[3] مستهلک می‌گردد، که از آن زمان به بعد همچون یک بردهٔ خانه‌زادِ خوش‌قلب و زیرک، در مرکزِ علایقِ دراماتیک قرار می‌گیرد. این همان چیزی است که اوریپید در نمایشنامهٔ «قورباغه‌ها»ی آریستوفان[4] به حسابِ خدمات خویش می‌نویسد، یعنی اینکه هنرِ تراژیک را با دواجاتِ خانگیِ خود از فربهیِ مطنطن و پُرکرّوفرّ خویش رهایی بخشیده است، نکته‌ای که می‌توان ردّپای آن را بیش از هر جای دیگر در قهرمانانِ تراژیک یافت.

در این هنگام بود که تماشاگر اساساً بدلِ خویش را بر صحنهٔ اوریپیدی به نظاره می‌نشست، و شادمان از این بود که شخصیّتِ نمایش بالأخره دریافته است که چگونه به این خوبی صحبت کند. امّا این همهٔ شادی و شعفِ او نبود: مردم خود از اوریپید شیوهٔ سخن گفتن را نیز آموختند. او در رقابت با آیسخولوس [در نمایشنامهٔ «قورباغه‌ها»ی آریستوفان] دقیقاً خود را بابتِ همین نکته ستایش می‌کند — که چطور مردم هم‌اکنون به واسطهٔ او آموخته‌اند که برای مذاکره و نتیجه‌گیری به شیوه‌ای هنری، همراه با مهارتی چیره‌دستانه، بنگرند. به واسطهٔ این دگرگونی در زبانِ عامّه، او کمدیِ نوین را نیز در کلّ امکان‌پذیر ساخت. چون از آن زمان به بعد، دیگر هیچ چیزِ پنهانی دربارهٔ اینکه زندگی تا چه اندازه ساده می‌تواند بر صحنه نمایش داده شود و چه *تکّه کلام‌هایی* (Sentenzen) را به‌کار خواهد گرفت وجود نداشت.

میان‌مایگیِ طبقهٔ متوسّط، که اوریپید تمامیِ آمالِ سیاسیِ خویش را بر آن استوار کرد، هم‌اکنون به سخن در آمده بود. تا آن زمان، در تراژدی نیمه‌خدایان و در کمدی ساتیرهای سرمست یا نیمه‌انسان‌ها طبیعتِ زبان را معیّن کرده بودند. و به همین خاطر است که اوریپیدِ آریستوفانی [در نمایشنامهٔ «قورباغه‌ها»] خود را بابتِ ارایهٔ زندگانی و کوشش‌های معمول،

---

[1] Philemon فیلمون (۲۶۲–۳۶۲ پیش از میلاد)، یکی از نمایشنامه‌نویسانِ بسیار موفّقِ آتنی.

[2] Menander مناندر (۲۹۱–۳۴۲ پیش از میلاد)، درام‌نویسِ یونانی که به‌خاطرِ آثارش در کمدیِ نوین مشهور است.

[3] Graeculus گرایکولوس به معنیِ «یونانیِ کوچولو»، صفتی است تحقیرآمیز برای یک یونانی.

[4] Aristophanes آریستوفان (۳۸۶–۴۵۶ پیش از میلاد)، بزرگ‌ترین درام‌نویسِ کمدیِ کهن؛ نمایشنامهٔ «قورباغه‌ها»ی او شاملِ یک جدالِ لفظیِ طنزآمیز میانِ اوریپید و آیسخولوس در هادس می‌شود، بر سر اینکه کدام یک شاعرِ بهتری هستند و اینکه بهترین خصوصیاتِ شاعریِ دراماتیک چه می‌تواند باشد.

شناخته‌شده و رایج به گونه‌ای که در آن هر فرد توانایی داوری داشته باشد ستایش کرده است. اگر هم‌اکنون توده‌ها فلسفه‌ورزی می‌کردند، زمین‌ها و کالاهای خود را با فراستی سرشار اداره می‌کردند، و به رتق‌وفتقِ مسائلِ حقوقیِ خود می‌پرداختند، او ادّعا کرد که همگی از صدقه‌سرِ او و خردی است که او آن را به مردم گوشزد و ابلاغ نموده است.

کمدیِ نوین هم‌اکنون می‌توانست توجّهِ خویش را به یک چنین توده‌های آماده و تعلیم‌یافته‌ای معطوف کند، که برای آنان اوریپید تا حدودی مبدّل به رهبرِ هم‌سُرایان گشته بود. تنها در یک چنین حالتی است که هم‌سُراییِ تماشاگران می‌بایست به مرحلهٔ اجرا گذاشته شده باشد. به محضِ آنکه این هم‌سُرایی برای خواندن در گامِ موسیقاییِ اوریپیدی به حدِ مطلوب کارآزموده شده بود، آن سبکِ شطرنج‌گونهٔ درام، کمدیِ نوین، با غلبهٔ ادامه‌دارِ زیرکی و رندی در آن، نیز پدیدار گشت. لیک اوریپید، رهبرِ هم‌سُرایی، بی‌وقفه مورد ستایش قرار گرفته بود. در حقیقت، مردم ممکن بود جانِ خویش را نیز در راهِ آموختنِ بیشتر از او فدا کرده بوده باشند، اگر از این موضوع بی‌اطّلاع می‌بودند که شاعرانِ تراژیک نیر درست همچون خودِ تراژدی مرده‌اند.

به هر روی، یونانیان با تراژدی ایمانِ خویش به جاودانگی و نامیرایی را از کف داده بودند، نه تنها ایمان به گذشته‌ای آرمانی را، بلکه ایمان به آینده‌ای آرمانی را نیز. آن لوح‌نگارهٔ معروف که می‌گوید «همچون یک انسانِ کهنسال، سهل‌انگار و پوچ»[1]، خود مصداقی از دورانِ کهنِ هلنیسم نیز می‌تواند باشد. آنی، زیرک، ابله و دَمدَمی — اینان‌اند الوهیّت‌های ارجمندِ آن؛ حالتِ پنجم، که متعلّق به بَرده است، یا دست‌کم احساساتِ یک برده است، پس از آن حکمفرما می‌شود؛ و اگر در چنین وضعیّتی آدمی هنوز مجاز باشد که از «صفای یونانی» سخن بگوید، آن صفای بَرده است، انسانی که هیچ‌گونه تلقّی‌ای در بابِ چگونگیِ عهده‌دار شدنِ مسؤولیّتی سخت، چگونگیِ تلاش برای چیزهای بزرگ، چگونگیِ ارزشگذاریِ گذشته و آینده بالاتر از حال، در ذهن ندارد.

دقیقاً این جلوه از «صفای یونانی» بود که طبایعِ عمیق و هراسناکِ چهار قرنِ نخستِ مسیحیّت را سخت بر می‌آشفت؛ برای آنان این پرشِ زنانه از جدّیّت و وحشت، این رضایتمندیِ بزدلانه در کُنجِ عافیّت، نه تنها رذیلانه بود، بلکه اساساً ذهنیّتی ضدّمسیحی تلقّی می‌شد. این نیز از تأثیراتِ آنان بود که گویی تلقّیِ یونانِ کهن – همچنان که آن دورهٔ صفای گلگون و پژولیده برای قرن‌ها دوام یافت و با ایستادگی‌ای خلل‌ناپذیر تاب آورد — قرنِ ششمی را با زایشِ تراژدی آن، آیین‌های اسرارآمیزِ آن، فیثاغورس[2] و هراکلیتوس[3] آن هرگز خلق نکرده بود، و در حقیقت آنچنان که گویی آثارِ هنریِ آن دورانِ عظیم اصلاً وجود نداشته‌اند — آثاری که به‌راستی هر دانه‌ای از آنها را به هیچ وجه نمی‌توان بر اساسِ یک چنین شادی و سرورِ سبک‌مغزانه‌ای در هستی و صفا، وضعیّتِ روانی‌ای که بیشتر درخورِ حالِ یک بَرده است، تحلیل کرد؛ آثاری که خود بر یک جهان‌بینیِ بسیار متفاوت به عنوانِ بنیانِ وجودیِ خویش گواهی می‌دهند.

و در نهایت، وقتی که اعلام می‌شود اوریپید تماشاگر را داخلِ صحنه کرده است، تا برای نخستین بار او را قادر به داوریِ درام کند، ممکن است اینچنین به نظر برسد که گویی هنرِ تراژیکِ قدیم رابطهٔ غلطِ خود با تماشاگر را اصلاح نکرده بوده است، و مردم نیز ممکن است اغوا شوند که گرایش‌های انقلابیِ اوریپید را به منظورِ ایجادِ رابطه‌ای مناسب میانِ اثرِ هنری و عامّه و به عنوانِ قدمی روبه‌جلو فراسوی سوفوکل ارزشمند تلقّی کنند. لیک به هر روی، «عامّه» تنها یک واژه است و

---

[1] نقل‌قولی از کتاب «لوح‌نگارهٔ رندانه» (Epigrammatic Epitaph)، اثرِ گوته، بیتِ هفتم.

[2] Pythagoras فیلسوفِ یونانیِ قرنِ ششمِ پیش از میلاد.

[3] Heraclitus (۴۷۵-۵۳۵ پیش از میلاد)، فیلسوفِ ایونیایی.

به هیچ وجه نمایانگرِ یک ارزشِ ثابت و متلازماً استوار نیست. چرا یک هنرمند می‌باید خویش را ملزم به وفق یافتن با نیرویی بداند که قدرت آن تنها از کمیّت و تعداد ناشی می‌شود؟

و اگر هنرمند با نظر به استعداد و نیّاتِ خود، احساس می‌کرد که بالاتر از تمامیِ این تماشاگران است، چطور می‌توانست برای بروزِ معمولی از این توانایی‌ها که نازل‌تر از مالِ اوست، احترامی بیش از آنچه بااستعدادترین تماشاگرِ شخصی شایستهٔ آن بود قائل شود؟ حقیقتِ امر این است که هیچ هنرمندِ یونانی‌ای در یک بازهٔ طولانی‌مدّت جسورانه‌تر و رضایتمندانه‌تر از اوریپید با تماشاگرانِ خویش برخورد نکرد. همچنان که توده‌ها در برابرِ او به خاک می‌افتادند، او نیز به طرزِ بلندنظرانه‌ای حتّی گرایش‌های خاصِّ خود را پس زد و آشکارا سیلیِ جانانه‌ای بر صورتِ آنها نواخت، همان گرایش‌هایی که به واسطهٔ آن توده‌ها غلبه یافته بودند. اگر این نابغه ذرّه‌ای احترام برای شور و غوغای خلق قائل شده بود، می‌بایست خیلی پیشتر از فرا رسیدنِ میانسالی زیرِ ضرباتِ خردکنندهٔ شکست‌های خویش نابود می‌شد.

با نظر به مطالبِ ذکرشده، مشاهده می‌کنیم که توضیحاتِ ما — در بابِ اینکه اوریپید تماشاگر را بر صحنهٔ نمایش آورد تا بتواند او را حقیقتاً قادر به ارائهٔ داوری بکند — مشروط و موقّت است، و ما باید در جستجوی فهمی عمیق‌تر از گرایش‌های دراماتیکِ او باشیم. برعکسِ آنچه که گفته شد، تقریباً همه می‌دانند که آیسخولوس و سوفوکل چه در طولِ زندگی‌شان و چه پس از آن، در مرکزِ توجّهات و علایقِ عامّه قرار داشتند، و بنابرین با در نظر گرفتنِ این اسلافِ اوریپید، سخن گفتن از وجودِ اصحکاک و سوءتفاهم میانِ اثرِ هنری و مخاطبانِ عامّ، محلّی از اعراب ندارد. پس آن چه عاملی است که یک هنرمندِ قویّاً بااستعداد را پیوسته وادار می‌سازد تا اینچنین قاطعانه به دور از مشی و مسیری که بر آن آفتابِ عالم‌تابِ نامِ بزرگ‌ترین شاعران، و آسمانِ بی‌ابرِ تأیید و خوشایندِ عامّه می‌درخشد، به آفرینشِ هنری بپردازد؟ این چه ملاحظهٔ غریبی بهرِ تماشاگر است که هنرمند را به حرکتِ علیهِ تماشاگر رهنمون می‌سازد؟ او چگونه می‌توانسته از مجرای احترامی وافر برای تماشاگرانِ خویش، آنان را تحقیر کرده باشد؟

راه‌حلِّ معمّایی که در بالا به یک‌باره طرح شد این است: اوریپید خویشتن را به عنوانِ یک شاعر کاملاً بالاتر از توده‌ها احساس می‌کرد، لیک نه بالاتر از دو نفر از تماشاگرانِ خویش. او توده‌ها را به صحنهٔ نمایش وارد کرد. اینان آن دو تماشاگری بودند که او به عنوانِ تنها داورانِ شایسته برای صدورِ حکم و اربابانِ هنرِ خویش گرامی داشت؛ با پیروی از دستورالعمل‌ها و تذکّراتِ آنها، او سرتاسرِ جهانِ احساسات، شورها و تجربیات را، که تا آن زمان در ردیف‌های تماشاگران به عنوانِ هم‌سُرایانِ نامرئیِ هر ارائهٔ آیینی نمود یافته بود، به روحِ قهرمانانِ صحنهٔ خویش انتقال داد. او همچنین به تبعیّت از درخواستِ این دو داور، برای این شخصیّت‌های تازه، در صددِ یافتنِ زبان و لحنی تازه بر آمد. تنها با نظر به رأیِ این دو تماشاگر بود که او داوری‌ای قابلِ اتّکا در بابِ آفرینشِ خویش دریافت کند، درست در زمانی که تشویق‌های آنان را که بشارتگرِ پیروزی بود شنید، زمانی او بارِ دیگر خود را محکومِ عدالتِ عامّهٔ مردم یافت.

اوّلین نفر از این دو تماشاگر، خودِ اوریپید است: اوریپیدِ *متفکّر*، نه اوریپیدِ شاعر. دربارهٔ او اینچنین می‌توان گفت که غنای فوق‌العادهٔ قوّهٔ انتقادیِ او، همانندِ آنچه در لسینگ[۱] مشاهده می‌کنیم، گرچه چیزی خلق نمی‌کند، امّا پیوسته به پرورشِ یک برانگیزانندهٔ هنریِ اضافهٔ و زایا مشغول است. با نظر به این استعدادِ ذاتی، اوریپید با تمامیِ شفّافیّت و چالاکیِ تفکّرِ انتقادیِ خویش، در تئاتر می‌نشیند و تلاش می‌کند شاهکارهای بزرگِ اسلافِ خویش را باز بشناسد، مانندِ حالتی که کسی به بررسیِ جزءبه‌جزء و خطبه‌خطِ یک نقّاشیِ تیره‌شده در دستِ زمان بپردازد. و در اینجا بود که او با چیزی روبه‌رو گردید که به چشمانِ افرادِ آشنا با اسرارِ عمیقِ تراژدیِ آیسخولوسی غریب می‌آمد: او در هر ویژگی و هر جزء و خط از آن عنصری

[۱] Gotthold Ephraim Lessing گاتهولد افرائیم لسینگ (۱۷۸۱–۱۷۲۹)، درام‌نویس، نویسنده و منتقدِ هنریِ آلمانی.

متباین، شفّافیّتی گمراه‌کننده، و عینِ حال ژرفایی معمّاگونه و بی‌کرانگیِ پس‌زمینه را مشاهده کرد. روشن‌ترین شخصیّت نیز هنوز با خود هاله‌ای دنباله‌دارگونه داشت که به امری ناشناخته و مبهم دلالت می‌کرد. همچنین دوگانگی‌ای مشابه نیز بر بدنهٔ درام و همچنین معنای هم‌سُرایی سایه افکنده بود. و راه‌حلِّ مسائلِ اخلاقی چه مبهم برای او جلوه کرد! و نحوهٔ برخورد با اسطوره‌ها چه بحث‌برانگیز! و افتراقِ اقبال و ادبار چه نامتوازن! حتّی در زبانِ تراژدی‌های کهن چیزهای بسیار زیادی وجود داشت که او آنها را اهانت‌آمیز یا دست‌کم رازآمیز و معمّاگونه تلقّی می‌کرد. او به‌خصوص زرق‌وبرق‌هایی هنگفت برای روابطِ ساده، و همچنین اشکالِ زبانی و گزافه‌گویی‌هایی بسیار برای بی‌پیرایگی و سادگیِ شخصیّت‌ها در این آثار مشاهده کرد. و این‌گونه بود که او مالامال از افکارِ پریشان در تئاتر نشست و به عنوانِ یک تماشاگر، متوجّه شد که قادر به درکِ اسلافِ بزرگِ خویش نیست. لیک از آنجایی که این استدلال در نظرِ او همچون بنیانِ واقعیِ هرگونه شادی و خلّاقیّت جلوه کرد، او می‌بایست به اطرافِ خویش نظر می‌کرد و از خود این سؤال را می‌پرسید که آیا شخصِ دیگری نیز وجود دارد که همچون او بیندیشد و بتواند به شیوه‌ای مشابه به وجودِ عناصرِ متباین و سنجش‌ناپذیر در درامِ کهن گواهی دهد.

لیک عامّهٔ مردم، و از جمله بهترین اشخاص در میانِ آنان، واکنش‌شان به او تنها لبخندی تردیدآمیز بود. هیچ‌کس نمی‌توانست دقیقاً توضیح بدهد که چگونه تأمّلات و ایراداتِ او بر اساتیدِ بزرگِ کهن می‌تواند صحیح باشد. در همین وضعیّتِ عذاب‌آور بود که او *تماشاگرِ دیگر* خویش را پیدا کرد، کسی که تراژدی را درک نمی‌کند و در نتیجه ارزشی برای آن قائل نیست. با اتّحاد و هم‌پیمانیِ او، اوریپید می‌توانست پوستهٔ بستهٔ خویش را بشکند، و واردِ نبردی سخت علیهِ آثارِ هنریِ آیسخولوس و سوفوکل شود — نه با ابزارِ نوشته‌های انتقادی، بلکه در قامتِ یک شاعرِ درام‌نویس، که تلقّی‌*اش* نسبت به تراژدی را در تقابل با اندیشهٔ سنّتی بنا می‌کند.

۱۲

پیش از آنکه نامِ تماشاگرِ دوّم را ذکر کنیم، اجازه بدهید در اینجا لحظه‌ای درنگ کنیم و تأثیرِ دوگانگی، تباین و سنجش‌ناپذیریِ موجود در قلبِ تراژدیِ آیسخولوسی را که پیشتر به تشریحِ آن پرداختیم در ذهن تداعی کنیم. بیایید به تأمّل در بابِ حیرت و پریشانی‌مان نسبت به *هم‌سُرایی* و *قهرمانِ تراژیکِ* این تراژدی‌ها بپردازیم، که نمی‌دانستیم چطور می‌باید با هر یک از آنها بیش از آنچه با سنّت از درِ آشتی در آمده‌ایم خو بگیریم — تا آنکه بالأخره بارِ دیگر خودِ آن دوگانگی را به عنوانِ بنیان و جوهرهٔ تراژدیِ یونان، و به عنوان تجلّی‌ای از دو برانگیزانندهٔ هنریِ درهم‌تنیده، یعنی *آپولونی و دیونیسی*، باز شناختیم.

جدا کردن آن عنصرِ نخستینی و قَدَرقدرتِ دیونیسی از تراژدی و بازسازیِ تراژدی همچون یک هنر، اخلاق و جهان‌بینیِ تازه، ناب و غیر دیونیسی — این همان چیزی است که هم‌اکنون خود را به طرز کاملاً روشنی در هیأتِ گرایشِ اوریپیدی بر ما آشکار می‌کند.

اوریپید در اواخرِ زندگانی با تأکیدی تا سر حدِّ امکان، این پرسش را در بابِ ارزش و معنای این گرایش در قالبِ یک اسطوره با هم‌عصران خویش مطرح کرد. آیا عنصرِ دیونیسی اصلاً می‌بایست وجود داشته باشد؟ آیا نمی‌بایست آن را به‌جبر از خاکِ یونان ریشه‌کَن کرد؟ پاسخِ شاعر این بود که البته اگر امکان‌اش وجود می‌داشت می‌بایست اینچنین کرد، لیک ایزد دیونیسوس بسیار قدرتمند است. معقول‌ترین حریف نیز — همچون پنتئوس در *باکخه* — به طرزِ غیرمنتظره‌ای مسحورِ دیونیسوس گشته است، و تنها پس از این مسحورشدگی است که رو به سوی ویرانیِ خویش می‌شتابد. به نظر

می‌رسد داوریِ این دو مردِ سالخورده، تایرسیاس و کادموس[1]، نیز همان داوریِ شاعرِ کهنسال باشد: تفکّر زیرک‌ترین شخص هرگز آن سنّتِ عامّیانه و آن احترامِ جاودانه روبه‌گسترش برای دیونیسوس را دور نمی‌اندازد، در واقع، هر جا که سخن از یک چنین قدرت‌های شگفت‌انگیزی در میان است، بد نیست اگر در ملحق شدن به آن احتیاطی مصلحت‌اندیشانه از خود بروز دهیم. لیک در چنین حالتی نیز، دیونیسوس ممکن است چنین هم‌انبازیِ کم‌رمقی را توهین‌آمیز تلقّی کند، و در نهایت مصلحت‌اندیش را به اژدها مبدّل گرداند — چیزی که در اینجا برای کادموس اتّفاق افتاد.

شاعر این را به ما می‌گوید، شاعری که سرتاسرِ زندگانیِ خویش را با نیروهای قهرمانی علیهِ دیونیسوس جنگید — تا در نهایت زندگانیِ خویش را فقط با تجلیل از حریفِ خود و یک خودکُشی به فرجام برساند، همچون انسانی که از سرگیجه رنج می‌برد و برای فراز از سرگیجه‌ای وحشتناک که دیگر قادر به تحمّلِ آن نیست، خود را از یک برج به پایین پرتاب می‌کند. این تراژدی [باکخه] در حقیقت اعتراضی است به طرحِ هنریِ (Tendenz) خودِ او، که بدبختانه در آن زمان به موفّقیّت دست یافته بود![2] معجزه‌ای رخ داده بود: درست در همان هنگامی که شاعر از مواضعِ پیشینِ خویش بازگشته بود، طرحِ او به موفّقیّت و پیروزی دست یافته بود. دیونیسوس در آن زمان از صحنهٔ تراژیک بیرون رانده شده بود، توسّطِ نیرویی دیوگون که از درونِ اوریپید به سخن در آمده بود. به یک معنا، اوریپید خود تنها یک نقاب بود: الوهیّتی که از درونِ او به سخن در آمده بود نه دیونیسوس بود و نه آپولون، بلکه یک دیوِ کاملاً تازه متولّدشده بود به نامِ *سقراط*.

این یک تقابلِ تازه است: دیونیسی و سقراطی، و به واسطهٔ این تضادّ، تراژدیِ یونان به عنوانِ یک اثرِ هنری تارومار شد. هیچ اهمّیّتی ندارد که هم‌اکنون اوریپید با استردادِ دعوی‌های پیشینِ خویش تا چه اندازه در صددِ تسلّیِ ما باشد، در هر حال او در کارِ خود موفّق نبود: شکوهمندترین معبد با خاک یکسان شد. سوگواری‌های شخصِ ویرانگر و آگاهیِ او به این امر که آنچه نابود ساخته زیباترینِ تمامیِ معابد بوده است دیگر چه سودی به حالِ ما خواهد داشت؟ هر چند خودِ اوریپید به عنوانِ مجازات توسّطِ منتقدانِ هنریِ تمامیِ اعصار مبدّل به یک اژدها شده است — لیک یک چنین غرامتِ ناچیزی برای چه کسی می‌تواند راضی‌کننده باشد؟

حال بیایید به این تمایلِ سقراطی که اوریپید به وسیلهٔ آن با تراژدیِ آیسخولی جنگید و بر آن پیروز شد، قدری نزدیک‌تر شویم.

در اینجا نیاز است که این سؤال را از خود بپرسیم: با فرضِ اینکه اجرای آن عالی‌ترین آرمان‌ها را در پی داشته است، چه هدفی می‌توانست در پسِ نیّتِ اوریپید برای قرار دادنِ انحصاریِ درام بر بنیانی غیر دیونیسی وجود داشته باشد؟ اگر قرار بر این بود که درام از زهدانِ موسیقی و در سایه‌روشن‌های اسرارآمیزِ عناصرِ دیونیسی متولّد نگردد، چه صورتِ دیگری از آن همچنان باقی می‌ماند؟ تمامِ آنچه که در یک چنین وضعیّتی می‌توانستیم حاصل کنیم *حماسهٔ دراماتیک* و یک صورتِ هنریِ آپولونی بود که طبعاً تأثیرِ *تراژیک* در آن دست‌نیافتنی است.

در اینجا مضمون و محتوای حوادثِ ارایه‌شده مطرح نیست. در حقیقت، در بابِ «ناوسیکائا»ی[3] طرح‌شده توسّطِ گوته می‌توانم به‌جرأت بگویم که خودکُشیِ آن موجودِ شبانی و روستایی نمی‌توانسته امکان‌پذیر بوده باشد — که قرار بوده در

[1] Cadmus و Tiresias کادموس، بنیانگزارِ تبس، و تایرسیاس، پیامبرِ نابینا، دو انسانِ سالخورده در نمایشنامهٔ «باکخه» اثرِ اوریپید هستند. در این نمایش، میلِ آنها برای نگاه‌داشتِ شعایرِ دیونیسی به سخره گرفته شده است. در پایانِ نمایش، کادموس به یک اژدها مبدّل می‌شود.

[2] اوریپید باکخه را درست در پایانِ زندگانیِ خویش، زمانی که آتن را به مقصدِ مقدونیّه ترک کرده بود، نوشت. این اثر پس از مرگِ او کشف شد و به اجرا در آمد.

[3] در کتابِ «اودیسه» (دفترِ ششم) ناوسیکائا، دخترِ پادشاهِ فیاسیا، همراه با شماری از ندیمه‌های خویش در حالِ رختشویی در ساحل است که ادیسئوس را که شبِ قبل کشتی‌اش دچارِ طوفان شده عریان در آنجا می‌یابد. ناوسیکائا امیدِ ازدواج با او را در سر می‌پرود، امّا در نهایت ادیسئوس به ایتاکا باز می‌گردد. در سال‌های ۷-۱۷۸۶، گوته

پردهٔ پنجم به طرزِ شدیداً تأثیرگذاری تراژیک اتّفاق بیفتد — چرا که قدرتِ حماسهٔ آپولونی آنچنان فوق‌العاده است که درست در برابرِ چشمانِ ما وحشتناک‌ترین چیزها را از طریقِ شادی و رهاییِ موجود در دلِ نمودها به طرزِ سحرانگیزی دگرگون می‌کند. شاعرِ حماسهٔ دراماتیک نمی‌تواند کاملاً با تصاویرِ خویش پیوند برقرار کند، و سطحِ پیوندِ او با تصاویرِ خود فراتر از آنچه در توانِ نقّال و راویِ حماسی است نخواهد رفت: در اینجا هنوز با تأمّلاتی آرام و بی‌تلاطم روبه‌رو هستیم که با چشمانی گشوده به وضعیّتی می‌نگرد که انگاره‌ها را *در برابرِ* آن به نظاره نشسته است. در این حماسهٔ دراماتیک‌شده، بازیگر هنوز هم به ژرف‌ترین معنای ممکن یک نقّال است؛ در این حالت، انگاره‌های درونیِ او تماماً در قالبِ کنش‌های او بروز می‌یابد، از همین رو او هرگز کاملاً یک بازیگر نخواهد بود.

حال می‌باید پرسید که چگونه اثرِ اوریپید به درامِ آپولونیِ آرمانیِ او مرتبط است؟ این ارتباط درست مانندِ رابطه‌ای است که میانِ نقّالِ موقّر و جدّیِ روزگارانِ کهن و آن تلقّیِ جوان‌تر وجود دارد، تلقّی‌ای که ماهیّتِ آن در ایونِ افلاطون این‌گونه توصیف شده است: «وقتی چیزی حُزن‌انگیز می‌گویم چشمان‌ام مالامالِ اشک می‌شود. لیک اگر آن چیزی که می‌گویم وحشت‌آور و دهشتناک باشد، موهای سرم از ترس راست می‌شود و قلبم تند می‌زند.» در اینجا دیگر با فروپاشیِ حماسیِ وجود در قالبِ نمودها و سردی و خشکیِ بی‌طرفانهٔ بازیگرِ واقعی مواجه نیستیم، کسی که به‌خصوص در شدیدترین فعّالیّت‌های خویش، تنها به صورتِ نمود و شعفی در دلِ نمودها باقی می‌ماند. اوریپید هنرمندی است با قلبی تپنده و موهایی راست‌شده. او اثرِ خویش را در هیأتِ متفکّری سقراطی طرّاحی، و در هیأتِ بازیگری پرشور اجرا می‌کند.

اوریپید نه در طرح‌ریزی و نه در اجرای اثرِ خود یک هنرمندِ ناب و یک‌دست محسوب نمی‌شود، از همین رو است که می‌بینیم درامِ او به طورِ هم‌زمان چیزی سرد و آتشین است، چیزی که پتانسیلِ انجماد و احتراق را توأمان در خود دارد. برای این‌گونه درام کسبِ تأثیراتِ آپولونیِ حماسه ناممکن است، و در عینِ حال خود را تا جایی که امکان دارد از عناصرِ دیونیسی جدا کرده است؛ و با تمامِ این تفاصیل، هم‌اکنون برای آنکه بتواند از رکود خارج و صاحبِ تأثیر و کارایی شود، به شیوه‌های تازه‌ای از برانگیختنِ مردم نیازمند است، شیوه‌هایی که دیگر در حوزهٔ هیچ‌یک از برانگیزاننده‌های هنریِ شخصیِ آپولونی و دیونیسی جای نمی‌گیرند. این شیوه‌ها که با آن مردم برانگیخته می‌شوند *اندیشه‌های* متناقض‌نمای مستقل و بی‌طرف — به عنوانِ جایگزینی برای مقاصدِ آپولونیِ اندیشه — و عواطفِ آتشین — به عنوانِ جایگزینی برای افسونِ دیونیسی — هستند. بی‌شک تأثیراتِ پرشور و آتشین با بالاترین حد از واقع‌گرایی موردِ تقلید قرار گرفته‌اند، لیک این اندیشه‌ها و تأثیراتِ عاطفی حتّی ذرّه‌ای نیز از روحِ هنر بویی نبرده‌اند.

بنابرین اگر به‌خوبی به این امر واقف شده باشیم که اوریپید در کلّ به طرزِ موفّقیّت‌آمیزی درامِ خویش را منحصراً بر پایهٔ اصولِ آپولونی بنا نهاد، و در مقابل، گرایش‌های غیر دیونیسی‌اش او را به طبیعت‌گرایی‌ای غیرهنری منحرف کرد، در آن صورت است که قادر خواهیم بود به شناختِ بهتری از کیفیّتِ بنیادینِ *زیبایی‌شناسیِ سقراطی* دست بیابیم، که مهمّ‌ترین قانونِ آن چیزی شبیهِ این را بیان می‌کند: «هرچیزی برای آنکه زیبا باشد، می‌باید درک‌پذیر باشد.» که برایندِ مستقیمی از این سخنِ سقراط است که «تنها انسانِ باسواد و آگاه بافضیلت است.» با نظر به یک چنین قاعده‌ای است که اوریپید تمامیِ خصوصیّاتِ فردی را موردِ سنجش قرار می‌دهد و آنها را بر بنیانِ یک چنین اصلی توجیه می‌کند: زبان، شخصیّت‌ها، ساختارِ هنری، موسیقیِ هم‌سُرایانه.

اعلام کرد در حالِ نوشتنِ یک تراژدی حولِ این داستان است، و حتی بخش‌هایی از آن را نیز به نگارش در آورد، اما در نهایت این اثر در حدِ یک طرح باقی ماند و هرگز به اجرا در نیامد.

آنچه ما اغلبِ اوقات از سرِ عادت در اوریپید به عنوانِ نقصِ شعری و پسرفت در قیاس با تراژدیِ سوفوکلی از آن یاد می‌کنیم، اکثراً ایجادِ همین فرایندِ انتقادیِ مؤکّد و زیرکیِ جسورانه است. بیایید *پیش‌درآمدِ* اوریپیدی را به عنوانِ گواهی بر آنچه این شیوهٔ عقل‌گرایانه ایجاد می‌کند در نظر بگیریم. هیچ‌چیز در فنونِ صحنه‌ای ما زشت‌تر از بخشِ پیش‌درآمد در یک نمایشِ اوریپیدی نیست. اینکه در شروعِ یک اثر می‌باید شخصی منفرد ظاهر شود و توضیح بدهد که او کیست، چه اتّفاقاتی پیش از آغازِ نمایش رخ داده، تا آن لحظه سیرِ وقایع چگونه بوده است، و در حقیقت، قرار است در سیرِ داستان چه پیشامدهایی حادث شود، در نظرِ یک درام‌نویسِ شاعرانهٔ مدرن همچون رها کردنِ بوالهوسانه و توجیه‌ناپذیرِ تأثیراتِ تعلیق جلوه خواهد کرد. در واقع اگر قرار باشد که ما تمامیِ آن چیزی را که قرار است اتّفاق بیفتد بدانیم، دیگر چه کسی دل‌اش می‌خواهد منتظر بنشیند و ببیند چه اتّفاقی واقعا قرار است رخ بدهد؟ – چرا که در اینجا اساساً هیچ ارتباطِ مهیّجی میانِ یک رؤیای غیبی و یک حادثهٔ واقعی که قرار است بعداً اتّفاق بیفتد وجود ندارد.

اوریپید دربارهٔ این موضوع کاملاً متفاوت فکر می‌کرد. او معتقد بود که تأثیرِ تراژدی هرگز به تعلیقِ حماسی و اغواهای غیر ضروری در بابِ اینکه قرار است اکنون یا بعداً چه اتّفاقی بیفتد وابسته نیست. شیوهٔ اوریپید بیش از هر چیزِ دیگر متّکی بر آن صحنه‌های بیانی–غناییِ بزرگ است که در آن شورها و کش‌وقوس‌های قهرمانِ اصلی به جریانی نیرومند و گسترده منتهی می‌شود. در اینجا همه چیز زمینه‌چینی‌ای برای ایجادِ تأثیراتِ حُزن‌انگیز بود نه کنش و بازی، و هر آنچه که زمینه را برای تأثیراتِ حزن‌انگیز فراهم نمی‌آورد بی‌قدر و نکوهیده شمرده می‌شد. لیک جدّی‌ترین مانعی که در مسیرِ استغراقی شادمانه در یک چنین صحنه‌هایی وجود دارد همان چیزهایی است که تماشاگر فقدانِ آنها را احساس می‌کند، یعنی شکافی که در شبکهٔ رویداهای پیشین دیده می‌شود. مادامی که شنونده مجبور باشد در بابِ معانی نهفته در اشخاص بیندیشد، اینکه عاملِ کشمکش‌های موجود در انگیزه‌ها و اهداف چیست، استغراقِ کامل او در رنج‌ها و کنش‌های شخصیّت‌های اصلی و هم‌ذات‌پنداری‌های مشتاقانه و دلواپسی‌هایش برای آنها ممکن نخواهد بود. در تراژدی‌های آیسخولی–سوفوکلی از باظرافت‌ترین شیوه‌های هنری، آنچنان که گویی ناخودآگاه و از سرِ اتّفاق است، برای ارایهٔ سرنخ‌های ضروری به تماشاگر در صحنه‌های ابتدایی جهتِ فهمِ تمامیِ رویدادها استفاده می‌شود، فنّی که در آن قریحهٔ والای آنها ارزش‌های خویش را با دادنِ مجال به مشخصه‌های *ضروری* برای بروزِ به شیوه‌ای نقاب‌دار و اتّفاقی، نشان می‌دهد.

لیک با تمامِ این تفاصیل، اعتقادِ اوریپید بر آن بود که او متوجّهِ این موضوع شده است که تماشاگر در طیِّ صحنه‌های ابتدایی به طرزِ عجیبی دلواپسِ این امر است که می‌باید برآوردی مختصر از حوادثِ گذشته را نزدِ خود انجام دهد و به واسطهٔ همین موضوع، زیبایی‌های شاعرانه و تأثیراتِ حُزن‌انگیز موقعِ ارایه در او از بین می‌رود. از همین رو، اوریپید پیش‌درآمد را درست پیش از ارایهٔ نمایش طرح‌ریزی کرد و آن را از دهانِ شخصی که مردم می‌توانستند به او اعتماد کنند بیان کرد – اغلب یک الوهیّت می‌بایست ماحصلِ یک تراژدی را کم و بیش برای عامّه تضمین می‌کرد و تمامیِ تردیدها را دربارهٔ واقعیّتِ اسطوره کنار می‌زد، به شیوه‌ای مشابهِ آنچه دکارت در آن قادر شد واقعیّتِ جهانِ مادّی و تجربی را تنها از طریقِ توسّل به صداقت و راستیِ خدا و ناتوانیِ او در دروغ گفتن بنیان بگذارد. اوریپید یک بار دیگر نیز در پایانِ درامِ خویش از همین صداقتِ الوهی استفاده می‌کند تا این‌گونه آیندهٔ قهرمان‌اش برای تماشاگران موردِ تصدیق قرار بگیرد.

کارکردِ آن فرایندِ «امدادِ غیبی»[1] بدآوازه نیز در این است. بینِ پیش‌پردهٔ حماسی و پس‌پردهٔ فرجامین، زمانِ حالِ دراماتیک و غنایی یا همان «درامِ» اصلی قرار می‌گیرد.

این‌گونه است که اوریپید در قامتِ یک شاعر بیش از هر چیز پژواکی از دانش و معرفتِ آگاهانهٔ خویش است، و دقیقاً همین عامل است که او را در تاریخِ هنرِ یونان به یک چنین جایگاهِ به‌یادماندنی‌ای نائل کرده است.

با توجّه به زاویایِ انتقادیِ قدرتِ خلّاقهٔ او، ذهنِ او همواره می بایست درگیرِ این موضوع بوده باشد که او باید به مقدّماتِ نوشتهٔ آناکساگوراس[2] جانی تازه ببخشد، نوشته‌ای که سطورِ ابتداییِ آن از این قرار است: «در ابتدا همه چیز درهم و نامفهوم بود، لیک سپس عقل آمد و نظم آفرید.» و اگر آناکساگوراس در میانِ فلاسفه با ارایهٔ مفهومِ ذهن[3] همچون نخستین انسانِ هوشیار در میانِ مشتی دایم‌الخمرِ لم‌یعقل به نظر می‌رسد، اوریپید نیز ممکن است رابطهٔ خویش با دیگر شاعرانِ تراژیک را با انگاره‌ای مشابه در تصوّر آورده باشد. مادامی که یگانه آفرینندهٔ نظم و حاکم بر همه چیز، یعنی ذهن، هنوز از خلّاقیّتِ هنری برکنار بود، تمامیِ چیزها همچنان ترکیبی از یک ملغمهٔ نخستینیِ درهم‌ریخته بودند. این همان شیوه‌ای است که اوریپید به سبکِ آن می‌بایست به موضوع نگریسته باشد؛ این همان شیوه‌ای است که او به عنوانِ نخستین شاعرِ «هوشیار»، می‌بایست شاعرانِ «مست» را به سبکِ آن حدّ زده باشد.

آنچه سوفوکل دربارهٔ آیسخولوس بیان کرد — که او کارِ درست را بی آنکه به آن آگاه باشد انجام داد — بی‌شک در مفهومی اوریپیدی هرگز بیان نشد. اوریپید تنها می‌توانسته آنچه را آیسخولوس خلق کرده نادرست قلمداد کند، چرا که آیسخولوس بدونِ هیچ‌گونه ادراکِ آگاهانه‌ای آثارِ خود را خلق کرده بود. حتّی افلاطونِ خدای‌گون نیز به این امر معترف است که قوّهٔ خلّاقهٔ شعرا نه بینشی آگاهانه که بیشتر بینشی کنایی و غیر مستقیم را ارایه می‌دهد؛ او همچنین استعدادِ پیامبران را با معبّرانِ رؤیا مقایسه می‌کند، چرا که یک شاعر مادامی که هنوز ذهنِ خودآگاهِ خویش را از کف نداده و عقلانیّت‌اش از او رخت بر نبسته، قادر به خلقِ آثارِ خویش نیست. اوریپید همچون افلاطون وظیفهٔ خویش می‌دانست که جهان را برعکسِ آنچه در شاعرِ «غیر عقلانی» دیده می‌شود نشان دهد. این قاعدهٔ بنیادینِ زیبایی‌شناسانهٔ او که «هر چیزی می‌باید آگاهانه باشد تا زیبا باشد»، برایندِ مستقیمی است از این گفتهٔ سقراط که «هر چیزی می‌باید آگاهانه باشد تا خیر و نیکو باشد».

با تمامِ این تفاصیل، ما مجاز خواهیم بود که اوریپید را شاعری در سپهرِ سقراط‌گراییِ زیبایی‌شناسانه قلمداد کنیم. به هر روی، سقراط به‌نوعی همان *تماشاگرِ دوّم* بود، که تراژدیِ کهن را نمی‌شناخت و به همین خاطر ارزشی نیز برای آن قائل نبود. اوریپید با نگریستنِ سقراط به عنوانِ هم‌پیمان خویش، به خود این جسارت را داد که طلایه‌دارِ یک خلّاقیّتِ هنریِ تازه باشد. اگر تراژدیِ کهن از حرکت باز ایستاد و به قهقرا روانه شد، این سقراط‌گراییِ زیبایی‌شناسانه است که می‌تواند یگانه اصلِ کُشندهٔ آن نام بگیرد. لیک مادامی که نوکِ پیکانِ حملات به سمتِ جنبهٔ دیونیسیِ هنرِ کهن گرفته شده بود، ما سقراط را در هیأتِ دشمنِ دیونیسوس و اورفئوسی[4] تازه می‌یابیم، که در برابرِ دیونیسوس جبهه گرفت، کسی که هر

---

[1] deus ex machine اصطلاحی است که برای توصیفِ موقعیّتی به‌کار می‌رود که در آن یک کنش و وضعیّتِ پیچیده به واسطهٔ واقعه‌ای ناممکن و فرا–واقعی حلّ‌وفصل می‌شود. مثلاً با فرضِ اینکه یک خدا از آسمان بیاید و درجا تمامیِ مسائل را رتق‌وفتق کند و به شخصیّت‌های اصلی بگوید که در آینده قرار است چه اتّفاقی بیفتد.

[2] Anaxagoras آناکساگوراس (حدودِ ۴۲۸–۵۰۰ پیش از میلاد)، فیلسوفِ مادّی‌گرای ایونیایی.

[3] Nous این اصطلاح که گاه به عنوانِ معادلی برای عقل و هوش نیز به‌کار گرفته می‌شود، در معنای فلسفی برای توصیفِ قوّهٔ ذهنیِ انسان به عنوان سنجهٔ تشخیص خوب از بد شناخته می‌شود — م.

[4] Orpheus اورفئوس در اسطوره‌شناسیِ یونانِ باستان موسیقی‌دان و شاعری شاخص بود که سازِ چنگ را ارتقا و بهبود بخشید. گفته می‌شد که او با قدرتِ موسیقیِ خویش می‌تواند طبیعت را افسون کند.

چند دستِ سرنوشت به واسطهٔ مایناادس‌های محکمهٔ عدالتِ آتن حکم به نابودیِ او داد[۱]، با وجودِ این، آن ایزدِ قَدَرقدرت را نیز وادار به عقب‌نشینی کرد. دیونیسوس همچون گذشته، زمانی که از لیکورگوس پادشاهِ ادونی می‌گریخت، جانِ خویش را برداشت و در اعماقِ دریا مأوا گزید، یعنی در سیلاب‌های اسرارآمیزِ آیینی سرّی که به‌تدریج سرتاسرِ جهان را در می‌نوردید.

۱۳

اینکه نظرگاهِ اوریپید با سقراط رابطهٔ تنگاتنگی داشت چیزی نیست که از نگاهِ معاصرانِ آنان در روزگارِ باستان دور مانده باشد، و روشن‌ترین نمود از این حسِّ درونیِ شادمانه، شایعاتی بود که در سرتاسرِ آتن دربارهٔ عادتِ سقراط برای کمک کردن به شاعریِ اوریپید پیچیده بود. این هر دو نام توسّطِ حامیانِ «روزهای خوبِ قدیم» به یکدیگر پیوند خورده بود، زمانی که موقعِ فهرست کردنِ نامِ رهبرانِ محبوبی فرا رسیده بود که باعثِ به وجود آمدنِ شرایطی شده بودند که در آن، آمادگیِ ستبرِ جسمی و روانی‌ای که خود را در نبردِ ماراتن[۲] جلوه‌گر ساخته بود، به طورِ فزاینده‌ای، در یک روندِ فرسایشِ جسمی و روانی، قربانیِ شیوهٔ تردیدآمیزی از نگرش به موجودات شده بود.

با همین لحنِ نیمه‌عصبانی و نیمه‌تحقیرآمیز است که کمدیِ آریستوفان معمولاً از این مردان سخن می‌گوید، سخنانی که معمولاً با تحیّرِ نسل‌های تازه‌تری همراه است که هر چند از خیانت و پشت کردن به اوریپید شادمان‌اند، لیک حیرت و شگفتیِ خویش را از اینکه می‌بینند سقراط در آثارِ آریستوفان به عنوانِ نخستین و مهم‌ترین سوفسطایی[۳] و آینهٔ تمام‌نمایی از همهٔ بلندپروازی‌های سوفسطایی ظاهر گشته است نمی‌توانند پنهان کنند. در این میان، تنها تسلّیِ آنان از این بابت این بود که خودِ آریستوفان را به عنوانِ آلکیبیادسی[۴] دروغگو و گستاخ در عالمِ شاعری موردِ هجمه‌های خویش قرار دهند. بی آنکه بخواهم از غرایزِ ژرفِ آریستوفان در برابرِ یک چنین حملاتی دفاع کرده باشم، در ادامه به اثباتِ روابطِ نزدیکِ متقابل میانِ سقراط و اوریپید آنچنان که در نظرِ مردمانِ باستان جلوه کرد خواهم پرداخت. در این رابطه به هیچ وجه نمی‌باید فراموش کرد که سقراط به عنوانِ رقیبِ هنرِ تراژیک، در اجراهای تراژیکِ حضور نمی‌یافت، و تنها زمانی که قطعه‌ای تازه توسّطِ اوریپید تهیّه شده بود به خیلِ تماشاگران ملحق می‌شد. به هر روی، روشن‌ترین پیوندِ شناخته‌شده‌ای را که می‌توان میانِ این دو سراغ گرفت، مجاورتِ نزدیکِ نامِ آنان در اعلان‌های غیبیِ پیشگوی[۵] دلفی است که سقراط را به عنوانِ خردمندترین انسان معرّفی کرده بود، و در عینِ حال داوری کرده بود که در پیکارِ خرد، اوریپید مقامِ دوّم را کسب کرده است.[۶]

---

[۱] سقراط توسّطِ آتنی‌ها متّهم به کفر و بی‌اعتقادی نسبت به خدایان شد، و به دادگاه احضار گردید و در آنجا به مرگ محکوم شد. او به شیوهٔ مرسومِ اعدامِ در آن زمان، یعنی نوشیدنِ شوکران، جان سپُرد.

[۲] نبردِ ماراتن (۴۹۰ پیش از میلاد)، یکی از عظیم‌ترین اتّفاقاتِ تاریخِ یونان (و به‌خصوص آتن) است، که در آن قوای کم‌تعدادی از یونانیان به رهبریِ آتنی‌ها قوای نظامیِ پارس را در ماراتن، نزدیکِ آتن، شکست داد. بر اساسِ روایاتِ تاریخی، آیسخولوس در ماراتن جنگید و سوفوکل در قامت پسرکی جوانسال در جشن‌های پیروزی به رقص و پایکوبی پرداخت.

[۳] سوفسطایی‌ها در روزگارِ باستان، آموزگارانِ حرفه‌ای فنِّ بیان بودند که به استفاده از استدلال‌هال زیرکانه برای زیرِ سؤال بُردنِ حقایقِ سنّتی و کمک به مشتریان و مریدانِ خویش برای پیروزی در منازعاتِ قانونی‌ای که با عقل‌گراییِ پیچیدهٔ نوظهور داشتند شهره بودند.

[۴] Alcibiades الکیبیادس (حدودِ ۴۰۴–۴۵۰ پیش از میلاد)، یک فرماندهٔ نظامی و سیاستمدارِ آتنیِ متلوّن و کاریزماتیک بود که طیِّ جنگ‌های پلوپونزی بارها بیعتِ خویش را تغییر داد و نخست به اسپارت و پارس پناهنده شد و سپس باز گشت.

[۵] به پیشگوی معبدِ دلفی پوتیا (Putia) گفته می‌شد که معمولاً یک زن بود — م.

[۶] روایتی وجود دارد مبنی بر اینکه یکی از شاگردانِ سقراط به نامِ کایرفون (Chaerephon) از غیبگوی معبدِ دلفی سؤال می‌کند که آیا انسانی خرمندتر از سقراط وجود دارد. در رابطه با پاسخِ غیبگوی دلفی سه روایت تاریخی وجود دارد که یکی از آنها روایتی است که نیچه به آن اشاره کرده.

سوفوکل در این سلسله‌مراتب در ردهٔ سوّم قرار می‌گرفت، کسی که می‌توانست خویشتن را در مقایسه با آیسخولوس بنابر این گفته که او (سوفوکل) کارِ درست را انجام داد چون *می‌دانست* کارِ درست چیست ستایش کند. پُر واضح است که عاملِ اصلیِ نامزدی این سه نفر به عنوانِ «انسان‌های خردمندِ» عصرِ خویش، شفّافیّتِ شاخصی بود که در دانش و معرفتِ آنان وجود داشت.

لیک قاطعانه‌ترین دعوی دربارهٔ این ارجمندیِ تازه و بی‌سابقهٔ فهم و دانش بر زبانِ سقراط جاری شده بود، وقتی اعلام کرد که او تنها فردی است که معترف است *هیچ نمی‌داند*. حال آنکه در گردش‌های انتقادیِ خویش بر گرداگردِ آتن جهتِ سخن گفتن با بزرگترین سیاسیّون، سخنوران، شاعران و هنرمندان، در هر موقعیّتی به سمتِ اشخاصی می‌شتافت که دانندهٔ چیزها تصوّر می‌شدند. او در عینِ حیرت و شگفتی در یافت که تمامیِ این انسان‌های نامدار هیچ‌گونه بینشِ صحیح و روشنی در بابِ حرفهٔ خویش ندارند، و فعّالیّتِ خویش را تنها بر اساسِ غریزه به انجام می‌رسانند. «تنها از روی غریزه» – با یک چنین عبارتی است که می‌توان به قلب و مرکزِ تلقّیِ سقراطی نظر کرد.

و اینچنین است که سقراط‌گرایی هنرِ غالب و به موازاتِ آن اخلاقِ غالب را محکوم می‌کند. او به هر آنجا که نگاه‌های جستجوگرِ خویش را می‌گرداند، فقدانِ بینش و در عَوَض حاکمیّتِ وهم را می‌بیند، و از این فقدان، نادرستی و بی‌ارزشیِ شرایطِ حاضر را استنباط می‌کند. بر اساسِ همین دریافت و استنباط است که سقراط معتقد است می‌باید هستی و وجود را اصلاح کند. او در قامتِ انسانی منفرد با بیانی آکنده از تحقیر و تفوّق، و همچون پیش‌قراولِ سبکِ کاملاً متفاوتی از فرهنگ، هنر و اخلاق، رو به سوی جهانی گام بر می‌دارد، که به چنگ آوردن خرده‌ریزه‌ای از آن نیز برای ما می‌تواند همچون یک افتخار و اقبالی بلند جلوه کند.

و دقیقاً این همان عاملِ پریشان‌کننده‌ای است که همواره ما را درگیرِ سقراط می‌کند، و بارها و بارها ما را بر می‌انگیزد تا معنا و نیّتِ این انسان، یعنی بحث‌برانگیزترین چهرهٔ روزگارِ باستان، را درک کنیم. این انسان کیست که در قامتِ شخصیّتی منفرد جرأتِ انکارِ جوهرهٔ یونان را به خویش می‌دهد؟ که همچون هومر، پیندار و آیسخولوس، فیدیاس، پریکلس و پوتیا و دیونیسوس، و همچون ژرف‌ترین مغاک‌ها و رفیع‌ترین قلّه‌ها، چشم بر احتراماتِ تحیّرآمیزِ ما دارد؟ این چه نیروی دیوگونی است که به خود جسارتِ افشاندنِ این معجونِ سحرانگیز را بر خاک می‌دهد؟ این چه نیمه‌خدایی است که هم‌سُراییِ شبح‌واری از والاترین نمونه‌های بشری می‌باید بر او بانگ بر آورد که: «افسوس، افسوس! به مُشتِ پرتوانِ خویش، کردی این جهانِ زیبا را نابود. که هم‌اکنون رو به زوال است و سقوط!»[۱]

شاهراهی جهتِ فهمِ جوهرهٔ سقراط توسّطِ آن پدیدهٔ حیرت‌انگیز که در اصطلاحِ «دایمونون سقراط»[۲] نهفته است به ما ارایه شده است. در آن شرایطِ ویژه‌ای که قدرتِ عقلیِ عظیمِ او در چنگالِ تردید گرفتار آمده بود، او از ندایی الوهی سرنخی استوار دریافت کرد که خود را تنها در یک چنین موقعیّت‌هایی آشکار می‌کرد. وقتی این ندا به گوش می‌رسید، همواره *پیامی هشدارآمیز را با خود به همراه داشت*. در قالبِ شخصیّتی کاملاً نامتعارف، خردِ غریزی برای آنکه گاه‌به‌گاه در برابرِ *سدِّ* دانش و معرفتِ آگاهانه صف‌آرایی کند خود را آشکار کرد. در حالی که در تمامیِ انسان‌های زایا و آفرینشگر، غریزه همچون نیروی خلّاقه و تصدیق‌گرِ حقیقی و آگاهی همچون واکنشی هشدارآمیز و انتقادی خود را بروز می‌دهد، در سقراط غریزه همچون یک منتقد، و آگاهی همچون آفریننده و نیروی خلّاقه جلوه‌گر شد – هیولایی حقیقتاً *ناقص‌الخلقه*! (per defectum)

[۱] نقل‌قولی از «فاوستِ» گوته.
[۲] Daimonon دایمونون به معنای دیوها و شیاطین.

به‌راستی که در اینجا با نقصی (defectus) کاریکاتورگونه و مضحک در استعدادِ عرفانی روبه‌رو هستیم، تا آنجا که می‌توان سقراط را به عنوانِ یک انسانِ غیر عرفانی نگریست، که در او بُعدِ منطقی به دلیلِ استفادهٔ بی‌رویّه به‌شدّت حجیم و گسترده شده است، درست همچون وضعیّتِ خردِ غریزی در یک انسانِ عارف. و از سوی دیگر، همچنان که در سقراط به‌روشنی هویدا است، به هیچ وجه ممکن نیست که این برانگیزانندهٔ منطقی علیهِ خویش بشورد. این نیرو در فوران‌های لجام‌گسیختهٔ خود نمایانگرِ همان گونه‌ای از قوای طبیعی است که ما با چاشنیِ ترس و لرز تنها در عظیم‌ترین نیروهای غریزی با آن روبه‌رو می‌گردیم. هر آن کس که بسیط‌ترین رایحه‌ای از این خامی و اطمینانِ خدای‌گون در حیاتِ سقراطی را از متونِ افلاطونی استشمام کرده باشد، این را نیز احساس کرده است که چگونه آن چرخِ عظیمِ گردندهٔ سقراط‌گراییِ منطقی گویی در پسِ سقراط در حرکت است، و ما چگونه وادار به تماشای آن از طریقِ سقراط گشته‌ایم، آنچنان که گویی داریم به قلبِ یک سایه می‌نگریم.

اینکه خودِ او نیز نشانه‌هایی از این رابطه را حس کرده بوده است، از جدیّتِ باطمأنینه‌ای که او در هر کجا حتّی در پیشگاهِ قضّات‌اش در بیان فراخوان الوهی خویش دارد آشکار می‌شود. مؤاخذهٔ او بابتِ این موضوع اساساً به همان اندازه‌ای ناممکن بود که اثباتِ نقشِ او در فروپاشیِ غرایز امکان‌پذیر نبود. وقتی سقراط به پیشگاهِ محکمهٔ دولتِ یونان فرا خوانده شده بود، تنها صورتِ یگانه‌ای از مجازات برای این منازعهٔ سازش‌ناپذیر قابلِ تصوّر بود و آن نیز تبعید بود: مردم می‌بایست او را همچون چیزی معمّاگونه، دسته‌بندی‌ناپذیر و توصیف‌ناشدنی به خارج از مرزها تبعید می‌کردند، تا این‌گونه بعضی از آیندگان قادر نمی‌شدند که یونانیان را به طرزی منصفانه به رفتاری شرم‌آور متّهم کنند.

اما اینکه نه تبعید بلکه مجازاتِ مرگ برای او صادر شد به نظر می‌رسد که به‌نوعی حاصلِ فعلِ خودخواستهٔ سقراط بوده باشد، که با آگاهیِ کاملِ او از آنچه در حالِ انجام آن بوده و عدمِ وحشتِ طبیعیِ او از مرگ روی داده است: او با همان طمأنینه‌ای که افلاطون موقعِ ترکِ سیمپوسیوم او را توصیف می‌کند به سمتِ مرگ حرکت کرد؛ آخرین باده‌گسار در نخستین طلیعه‌های سپیده‌دم، پیش به سوی شروع روزی تازه، در حالی که پشتِ سرِ او، بر نیمکت‌ها و کفِ زمین، رفقای خواب‌آلودِ شامِ دوشین از او باز می‌مانند، تا رؤیای سقراط، انسانِ تن‌کامه و عشق‌آلودهٔ حقیقی را در خواب ببینند. سقراطِ محتضر به انسانِ آرمانیِ جوانانِ والاتبارِ یونانی مبدّل شد، کسی که پیشتر هرگز مثلِ او دیده نشده بود. و بالاتر از همه آنکه، افلاطون، نمونه تیپیکال و معمولِ جوانِ یونانی، خویشتن را با تحسین‌هایی پُرحرارت و آتشین از روحِ شورانگیزِ سقراط، در برابرِ انگارهٔ او به خاک انداخت.

۱۴

حال بیایید تصوّر کنیم که یک چشمِ بزرگِ کیکلوپسِ[۱] سقراط بر تراژدی خیره مانده بوده باشد، همان چشمی که در آن هرگز دیوانگیِ زیبای هیجاناتِ هنری درخشیدن نگرفت – بیایید تصوّر کنیم که چگونه برای آن چشم نظر کردن بر مغاکِ دیونیسی با احساسی از شادی ناممکن بود. آن چشم به‌راستی در هنرِ «ارجمند و بسیار تحسین‌شدهٔ» تراژیک، آنچنان که افلاطون آن را می‌خواند، چه می‌توانست دیده باشد؟ چیزی به‌واقع غیر عقلانی – علّت‌هایی بدونِ معلول، و معلول‌هایی که به نظر هیچ علّتی ندارند؛ کلّیّتی اینچنین آشفته و درهم، و با عناصری آنچنان گوناگون که هر سرشتِ عقلانی می‌باید آن را ردّ و انکار کند، لیک آتش‌زنه‌ای بس خطرناک برای روح‌های حسّاس و ملتهب. ما می‌دانیم آن یگانه صورتی از شاعری که سقراط آن را می‌فهمید چه بود: *حکایات و مَثَل‌های آیسوپ*[۲]؛ و او بی‌شک آن لبخندِ

---

[۱] Cyclops در اسطوره‌شناسیِ یونانِ باستان، کیکلوپس هیولایی عظیم، یک‌چشم و آدم‌خوار بود که در بیابان‌ها و برهوت زندگی می‌کرد.

[۲] Aesop یکی از نویسندگانِ یونانیِ قرنِ ششمِ پیش از میلاد، که بنابر روایاتِ تاریخی یک بَردِه بود؛ و بیشتر به‌خاطر حکایاتِ تاریخی‌ای که تحتِ نامِ او باقی مانده است شناخته می‌شود.

رضایت‌آمیزی را به همراه داشت که گلرتِ نیکو و والاتبار در حکایتِ زنبور و مرغ خود بر لب دارد و اینچنین در ستایشِ شاعریِ خویش می‌سراید:

«شما در من فوایدِ شاعری را می‌بینید –
خطاب به آن‌کس که هوشِ بسیاری دارا نیست،
بیانِ حقیقت از طریقِ مَثَل‌ها و تصاویر.»[1]

امّا هنرِ تراژیک برای سقراط به هیچ وجه «بازگوکنندهٔ حقیقت» به نظر نمی‌رسید، فارغ از این حقیقت که این نوع هنر طرفِ صحبتِ خویش را کسی قرار داده است که «صاحبِ هوشیاریِ زیادی نیست»، و بنابرین روی سخنِ آن با فلاسفه نیست، که همین امر خود دستاویزی مضاعف به شمار می‌رود که فرد فاصلهٔ خویش را با آن حفظ کند. او نیز همچون افلاطون هنرِ تراژیک را جزوِ هنرهای زینتی می‌انگاشت که تنها ارایه‌دهندهٔ چیزهای خوشایند و دلچسب هستند نه چیزهای مفید و کارامد؛ و از همین رو، از پیروانِ خویش درخواست کرد که از یک چنین وسوسه‌های غیر فیلسوفانه‌ای پرهیز کنند و شدیداً خود را از آن دور نگاه دارند؛ و در رسیدن به خواستهٔ خویش آنقدر موفّق بود که افلاطون، شاعرِ تراژدی‌نویسِ جوان، بلافاصله تمامیِ نوشتهٔ شاعرانهٔ خویش را به آتش کشید، تا بلکه بتواند در حلقهٔ شاگردانِ او قرار بگیرد. و آنجایی هم که استعدادهای شکست‌ناپذیر در برابرِ دستورالعمل‌های سقراطی ایستادگی کردند، قدرتِ او همراه با نیروی آن شخصیّتِ عظیم هنوز آنقدر بزرگ بود که بتواند شاعری را فی‌نفسه به سوی تلقّی‌هایی نوین که تا آن زمان ناشناخته بودند به پیش براند.

نمونه‌ای از این وضعیّت خودِ افلاطون است. بی‌شک محکومیّتِ تراژدی و هنر از سوی او در حدِّ نقدهای خام‌دستانهٔ استادش باقی نماند. بلکه بر اساسِ ضرورتی کاملاً هنری، او مجبورِ به خلقِ شکلی هنری بود که باطناً به اشکالِ هنریِ مردودِ او ارتباط داشت. انتقادِ اصلی‌ای که افلاطون دربارهٔ هنرِ کهن طرح کرده بود — که این گونه هنر تقلیدی از یک وهم و خیال است و بنابرین به سطحِ حتّی نازل‌تری از دنیای مادّی و تجربی تعلّق دارد — فارغ از هر چیز، نمی‌بایست معطوف به آثارِ هنری تازه بوده باشد. و این‌گونه است که افلاطون تمامیِ توانِ خویش را به‌کار می‌گیرد تا به فراسوی واقعیّت رهسپار شود و اندیشه‌ای را عرضه کند که بنیانِ آن شبه‌واقعیّت را شکل می‌دهد.[2]

با این حال در نهایت افلاطونِ متفکّر در هیأتِ یک شاعر به واسطهٔ مسیری فرعی به همان جایی رسید که پیشتر در وطنِ خویش همواره قرار داشته بود، و از آنجا سوفوکل و دیگر شاعرانِ کهن مؤقّرانه در برابرِ انتقاداتِ او جبهه گرفته بودند. اگر تراژدی پیشتر اشکالِ کهن‌تر هنر را در خود جذب کرده بود، یک چنین وضعیّتی دگرباره به طرزی غریب برای دیالوگ‌های افلاطونی به وقوع پیوست که از دلِ ترکیبی از تمامیِ سبک‌ها و اشکالِ موجود آفریده شده بود، و مابینِ توصیف، غزل، درام، نظم و نثر، درست در میانهٔ تمامیِ این‌ها، معلّق مانده بود، و این‌گونه خود را از بندِ آن قانونِ سفت و سختِ کهن در بابِ یگانگیِ شکلِ سبکی رهانید. در این مسیر، نویسندگانِ *کَلبی*[3] حتّی از این نیز فراتر رفتند. آنان در

---

[1] Christian Fürchtegott Gellert کریستیان فورشتِگات گلرت (۱۷۶۹–۱۷۱۵)، شاعر و استادِ فلسفه اهلِ آلمان، که به‌خاطرِ حکایاتِ اخلاقیِ خود مشهور است.

[2] در نظریّهٔ معرفتِ افلاطون واقعیّت ایده‌آل و آرمانی است و تنها از طریقِ عقل و نه حواسّ می‌توان آن را درک کرد. جهانِ محسوسِ پیرامونِ ما حاویِ تماثیلی از آن جهانِ آرمانی است و اشیاءِ مادّی تنها نمونه‌هایی از صورِ مثالیِ خود هستند.

[3] کلبیّون مکتبی فلسفی در قرنِ پنجمِ پیش از میلاد بودند که به ستایشِ زندگانی‌ای اخلاقی فارغ از ثروت‌های مادّی می‌پرداختند.

زرق‌وبرق‌های مفرطِ سبکی‌شان، و عقب و جلو شدن‌هایشان میانِ نثر و عروض، به‌واقع انگاره‌ای ادبی از یک «سقراطِ زنجیری»[1] از خود ساختند که در زندگانیِ شخصی‌شان عادتاً نمایانگرِ آن بودند.

به عبارتی، دیالوگ‌های افلاطونی قایقی بود که کشتیِ طوفان‌زدهٔ شاعریِ کهن همراه با تمامیِ فرزندان‌اش بر آن نجات یافته بودند. آنان گردآمده در فضایی یگانه و تنگ، به سکّان‌داریِ سقراط، پریشان و خاک‌سارانه رهسپارِ جهانی تازه شدند، جهانی که هرگز از تماشای مناظرِ خیال‌انگیزِ این حرکتِ دسته‌جمعی سیر نشد. افلاطون حقیقتاً به تمامیِ نسل‌های آینده انگارهٔ شکلِ تازه‌ای از هنر را عرضه کرد، یعنی انگارهٔ *رمان*، که می‌توان آن را به عنوانِ حکایتِ آیسوپیِ بی‌نهایت تشدیدشده توصیف کرد، که در آن شاعری با تقدّمی نسبی بر فلسفهٔ دیالکتیکی به حیاتِ خویش ادامه می‌دهد، همچون همان تقدّمِ نسبی‌ای که برای قرن‌ها فلسفه بر الهیات داشت، یعنی همچون یک کنیز (ancilla). این بود جایگاه تازهٔ شاعری، جایگاهی که افلاطون، تحتِ فشارِ سقراطِ دیو–زده، شاعری را به درونِ آن هُل داد.

هم‌اکنون *اندیشه‌های فلسفی* حولِ هنر رشد می‌کردند، و آن را وادار می‌ساختند که به طورِ نزدیکی در پیوند با دیالکتیک باشد. تلقّیِ *آپولونی* به قالبِ قاعده‌مندسازیِ منطقی مسخ گردید، درست همچون همان پدیدهٔ مشابهی که دربارهٔ اوریپید به آن اشاره کردیم، و در کنار آن، تلقّیِ *دیونیسی* نیز به عواطفِ طبیعت‌گرایانه مبدّل شد. سقراط، قهرمانِ دیالکتیکیِ درامِ افلاطونی، برای ما یادآورِ طبیعتِ دگرگون‌شدهٔ قهرمانِ اوریپیدی است، که مجبور است از اعمالِ خویش به وسیلهٔ استدلال‌ها و ضد–استدلال‌ها دفاع کند، و بدین‌گونه همواره در معرضِ این خطر قرار بگیرد که حسِّ هم‌ذات‌پنداری و دلسوزیِ تراژیکِ ما را از دست بدهد. چرا که کیست که نتواند در قلبِ دیالکتیک عنصری *خوش‌بینانه* را باز نشناسد، که با هر نتیجه‌گیری‌ای عیدی به پا می‌کند، و تنها قادر است در خنکای روشنایی و آگاهی نفس بکشد؛ آن عنصرِ خوش‌بینانه‌ای که وقتی در دلِ تراژدی رخنه کرده بود، می‌بایست نواحیِ دیونیسی آن را به‌تدریج در می‌نوردید و ضرورتاً آنها را به خود–ویرانی سوق می‌داد — مستقیم به سمتِ پرتگاهِ نابودی‌شان درونِ درامِ میان‌پایه.

بیایید تنها نتایجِ حاصل از این گفته‌های سقراط را به خاطر بیاوریم که «فضیلت دانش و معرفت است؛ گناه از جهل ناشی می‌شود؛ انسانِ فضیلتمند همانا انسانِ شاد است»: مرگِ تراژدی در این سه شکلِ بنیادین از خوش‌بینی جای گرفته است. هم‌اکنون قهرمانِ فضیلتمند می‌باید انسانِ دیالکتیکی باشد؛ هم‌اکنون ضرورتاً می‌باید پیوندی ملموس میانِ فضیلت و معرفت، میانِ عقیده و اخلاق وجود داشته باشد؛ هم‌اکنون حکمِ استعلاییِ عدالت در آثارِ آیسخولوس و اصلِ گستاخانهٔ «عدالتِ شعری» همراه با نظامِ *امداد غیبیِ* مرسومِ آن به سطح نزول داده می‌شوند.

حال پرسشی که مطرح می‌شود این است که این جهانِ صحنه‌ای خوش‌بینانهٔ سقراطی در کلّ با چه نگاهی به هم‌سُرایی و تمامیّتِ بنیانِ موسیقایی–دیونیسیِ تراژدی می‌نگرد؟ همچون چیزی اتّفاقی، همچون تداعی‌گرِ بنیانِ تراژدی، که بدونِ آن نیز کاستی‌ای احساس نخواهیم کرد. ما پیشتر به طرزِ متناقض‌نمایی دریافتیم که تنها هم‌سُرایی را می‌توان به عنوانِ *بنیانِ* تراژدی و در کلّ عناصرِ تراژیک تشخیص داد. هم‌اکنون در سپهرِ اندیشهٔ اوریپید، مسألهٔ هم‌سُرایی همچون چیزی شرم‌آور جلوه می‌کند — دلالتی مهمّ مبنی بر اینکه تنها به واسطهٔ او است که صحنهٔ دیونیسیِ تراژدی شروع به فروپاشی می‌کند. او دیگر جرأت نمی‌کند به هم‌سُرایی برای انجامِ بخشِ مهمّی از بخشِ اجرا اعتماد کند، بلکه نقشِ آن را تا آن اندازه که هم‌اکنون هم‌سازشده با بازیگران به نظر می‌رسد تقلیل می‌دهد، درست مانندِ اینکه از دلِ ارکستر به بلندای

[1] دیوژن لائرتی روایت کرده است که وقتی از افلاطون پرسیده شد که دیوژن کلبی چگونه انسانی است، او پاسخ داد: «سقراطی که دیوانه گشته است.»

صحنه برده شده باشد. این خصوصیّت فارغ از آنکه ارسطو تا چه حد این انتظامِ به‌خصوصِ هم‌سُرایی را مورد تأیید قرار داده باشد طبیعتِ آن را طبعاً به‌کلّی ویران می‌کند.

جابجا کردنِ هم‌سُرایی که بی‌شک توسّطِ اوریپید در طیِّ فعّالیّت‌های دراماتیک‌اش و بنابر روایاتِ تاریخی حتّی در سندی مکتوب از او توصیه شده بود، اوّلین قدم در مسیرِ *نابودیِ* هم‌سُرایی است، که مراحلِ آن در اوریپید، آگاتون و کمدیِ نوین یکی پس از دیگری با سرعتِ سرسام‌آوری پی گرفته شد. دیالکتیکِ خوش‌بینانه با تازیانهٔ استنتاجیِ خود *موسیقی* را از تراژدی بیرون راند، به عبارتی، جوهرهٔ تراژدی را نابود کرد، مفهومی که می‌توان آن را تنها به عنوانِ ظهور و نمودِ شرایطِ دیونیسی، به عنوانِ نمادپردازیِ ملموسِ موسیقی، همچون جهانِ رؤیاگونی از سرمستی‌های دیونیسی تفسیر کرد.

بنابرین اگر متوجّهِ یک گرایشِ تأثیرگزارِ ضدّ–دیونیسی حتّی پیش از سقراط شده باشیم، که تنها در او به شیوه‌ای خارق‌العاده و درخشان بیان گشت، از یک چنین پرسشی در بابِ اینکه پدیده‌ای همچون سقراط به کجا دقیقاً اشاره می‌کند نیز نمی‌بایست غافلگیر شویم. چرا که ما با نظر به دیالوگ‌های افلاطونی در جایگاهی قرار نداریم که این پدیده را صرفاً به عنوانِ عاملِ منفی‌ای از یک اضمحلال در نظر بگیریم. و بنابرین، هر چند این کلامِ درستی است که آنی‌ترین تأثیرِ برانگیزانندهٔ سقراطی براندازیِ تراژدیِ دیونیسی بود، لیک تجربه‌ای زنده و ژرف از خودِ سقراط ما را بر آن می‌دارد که از خود بپرسیم که آیا ضرورتاً می‌بایست رابطهٔ ضدّونقیضی میانِ سقراط‌گرایی و هنر وجود داشته باشد و اینکه آیا زایشِ «سقراطی هنری» در کلّ خود تعارضی گریزناپذیر و متلازم به شمار می‌رود.

چون هر آن کجا که سخن از هنر در میان بود، آن منطق‌دانِ خودکامه گاه‌به‌گاه احساسی از یک شکاف، خلأ و تهیگی، و قدری خفّت و خواری، و اینکه گویی از انجامِ تکلیفی غفلت کرده باشد را با خود به همراه داشت. و همچنان که به دوستانِ خویش در زندان توضیح می‌دهد، شبحی اغلب مشابه و یکسان به سراغِ او می‌آید و همیشه سخنانی مشابه را تکرار می‌کند: «سقراط، به موسیقی بپرداز!»[۱] او تا آخرین روزهای زندگی‌اش خود را به واسطهٔ این تفسیر مجاب می‌کرد که فلسفه‌ورزی او عالی‌ترین هنرِ موسیقاییِ او است، و معتقد بود که این تصوّرِ غلطی است که یک الوهیّت توانسته باشد به او در بابِ «موسیقیِ عامّه‌پسند و رایج» تذکّر داده باشد. و سرانجام در زندان، برای آنکه وجدانِ خویش را کاملاً آسوده کرده باشد، رضایت داد که به موسیقی بپردازد، چیزی که آن را در تمامیِ عمر بی قدر و ارزش تلقّی کرده بود. و در همین وضعیّتِ حسّی بود که شعری برای آپولون سرود، و شماری از حکایاتِ آیسوپ را به نظم کشید. عاملی که او را به این رویّه سوق می‌داد، چیزی همچون ندای انذاردهندهٔ دیوِ درون‌اش بود: این بینشِ آپولونیِ او بود که همچون پادشاهی بربر و بیگانه، انگاره‌ای الوهیّ و والا را ادراک نکرد و این‌گونه به واسطهٔ جهلِ خویش در معرضِ خطرِ ارتکابِ گناه در پیشگاهِ یک الوهیّت قرار گرفت. آن بیاناتی که سقراط در مکاشفهٔ رؤیاگونِ خویش شنید، یگانه نشانه‌ای است که از اندیشه‌ورزیِ او در بابِ چیزی شاید فراتر از مرزهای طبیعتِ منطقیِ او حکایت می‌کند. بنابرین او می‌بایست از خود پرسیده باشد: آیا آنچه که من درک نمی‌کنم ضرورتاً چیزی درک‌ناشدنی نیز هست؟ شاید گستره‌ای از خرد موجود باشد که بر انسانِ منطقی حرام است؟ شاید حتّی بتوان گفت که هنر ضرورتاً عاملِ ملازم و مکمّل در فرایندِ درکِ علمی است؟

۱۵

به موازاتِ پرسشِ رازآلودِ آخر، حال می‌باید مشخّص کرد که چگونه تأثیرِ سقراط بر جهان‌های بعدی مستقیم تا خودِ امروز و در حقیقت اعصارِ آینده، همچون یک سایه در غروبِ آفتاب که پیوسته بلندتر می‌شود، بسط و گسترش یافته است، و

[۱] این حکایت در «فایدونِ» افلاطون نقل شده است.

چگونه آن تأثیر همواره به بازآفرینیِ هنر منجر می‌شود — منظورم از هنر در وسیع‌ترین و ژرف‌ترین معنای مابعدالطبیعیِ آن است — و این‌گونه به واسطهٔ جاودانگیِ خود، جاودانگیِ هنر را تضمین می‌کند.

پیش از آنکه توانسته باشیم این حقیقت را باز بشناسیم، پیش از آنکه به طرزِ متقاعدکننده‌ای مسألهٔ درونی‌ترین وابستگیِ هرگونه هنر به یونانیان، از هومر گرفته تا خود سقراط، را طرح کرده باشیم، می‌بایست با این یونانیان به همان شیوه‌ای که آتنی‌ها با سقراط روبه‌رو شدند رویارو می‌شدیم. تقریباً هر عصر و دورهٔ فرهنگی‌ای با رنجشِ خاطری عمیق در تلاش بوده است که خود را از بندِ یونانیان برهاند، چرا که تمامیِ دستاوردهای فرهنگی آنان که علی‌الظاهر تماماً اصیل و تحسین‌شده در خلوصی تمام‌عیار به نظر می‌رسید، در مقایسه با آنِ یونانیان به یک‌باره رنگ و لعابِ خویش را از کف می‌داد، و همچون کوپیه‌ها و در حقیقت کاریکاتورهایی ناموفّق فرو می‌پژمُرد.

و این‌گونه بود که همواره خشمی عمیقاً درونی دگرباره علیهِ آن ملّتِ کوچکِ متکبّر برانگیخته می‌شد که به خویش جرأت می‌داد هر آنچه را که در کشورِ او شکل نگرفته است تا همیشه «بَربَر» بخواند. مردم از خویش می‌پرسیدند که این یونانیان به‌واقع که بودند، کسانی که هر چند برای دوره‌ای کوتاه خوش درخشیدند و جامعه‌شان به طرزِ مضحکی بر بنیان‌هایی محدود بنا نهاده شده بود، و در اخلاق تنها صلاحیت و شایستگی‌ای مبهم از خود نشان دادند، کسانی که حتّی می‌توان آنان را با فجوری منجرکننده باز شناخت، با این حال داعیه‌دارِ شرافت و سرامدی‌ای در میانِ سایرین بودند که تنها سزاوارِ یک نابغه در میانِ توده‌ها است؟ متأسفانه بخت آنقدرها با مردم یار نبود که بتوانند جامِ شوکرانی را که می‌تواند یک چنین موجودی را از پای در بیاورد پیدا کنند، چرا که تمامیِ زهرهای برآمده از رشک، افترا و نفرت‌های درونی تا آن اندازه کارگر نیفتاد که بتواند آن عظمتِ خودپسندانه را به ورطهٔ نابودی بکشاند.

این‌گونه بود که مردم در مواجهه با یونانیان شرم‌زده و هراسناک شده بودند، مگر آنکه شخصی پیدا می‌شد و حقیقت را بر تمامیِ چیزهای دیگر برتری می‌داد و بر خویشتن جسارتِ طرح‌ریزیِ یک چنین حقیقتی را هموار می‌کرد: یعنی این نکته که یونانیان به عنوانِ قافله‌سالارانِ فرهنگِ ما و هر فرهنگِ دیگری، عنانِ قافله را به دست می‌گیرند، لیک همواره خودِ قافله و اسبانِ آن اجزای دون به شمار می‌روند و با شکوهِ به‌پیش‌برندگانِ خویش برابری نمی‌کنند، پیش‌برندگانی که بعداً بد ندیدند برای سرگرمی نیز که شده، یک چنین قافله‌ای را رو به ورطهٔ زوال پیش بتازانند، ورطه‌ای که خود از بلندای آن به مددِ پرشِ آخیلس[1] بر جهیدند.

برای آنکه نشان دهیم سقراط نیز شایستهٔ حضور در جمعِ پیش‌برندگانِ این قافله است، فقط کافی است که او را در همان حال که نوعِ به‌خصوصی از یک هستیِ تصوّرناپذیر را در برابرِ خویش شکل می‌دهد بازشناسی کنیم، نوعِ به‌خصوصی که با عنوانِ *انسانِ نظری* شناخته می‌شود. تکلیفِ بعدی‌مان این است که بینشی چند در بابِ معنا و مقصودِ یک چنین انسانی کسب کنیم. انسانِ نظری نیز همچون هنرمند خشنودی و رضایتِ کاملی از زمانِ حال دارد، و همچون هنرمند به واسطهٔ این خشنودی از اخلاقِ عملیِ بدبینی و چشمانِ لینکئوس‌گونهٔ[2] آن که در سایه‌ها می‌درخشند مصون مانده است. چون در عینِ آنکه هنرمند با هر مکاشفه‌ای از حقیقت، چشمانِ مسحورِ خویش را خیره به آنچه پس از مکاشفه‌های او همچنان پنهان است نگاه می‌دارد، انسانِ نظری نیز از حجاب‌هایی که کنار زده شده است لذّت می‌بَرَد و نسبت به آن راضی و

---

[1] Achilles شخصیّتِ اصلیِ ایلیادِ هومر، که سرامدِ قهرمانانِ مبارز در فرهنگِ یونان است.

[2] Lynkeus لینکئوس یک شخصیّتِ مبهمِ اساطیری است که معمولاً از قدرتِ بیناییِ او به عنوانِ نمونهٔ کاملی از تیزبینی یاد می‌شود. در «فاوست» گوته نیز با او روبه‌رو می‌شویم.

خرسند باقی می‌ماند، و این فرایندِ پیوسته و شادمانهٔ حجاب‌گشایی را که قدرتِ شخصِ او به ارمغان آورده است، غایتِ شادی و سرور تلقّی می‌کند.

اگر این فرایند توجّهِ خود را تنها به آن *تک* الههٔ عریان معطوف می‌کرد، هیچ دانشی وجود نمی‌داشت. چون در آن صورت دنبال‌کنندگانِ آن می‌بایست احساسِ کسانی را پیدا می‌کردند که قصد دارند حفره‌ای صاف در دلِ زمین بکَنند، امّا در نهایت هر کدام از آنان مشاهده می‌کند که با وجودِ یک عمر تلاش بی‌وقفه، تنها قادر است اعماقِ بسیار محدودی را حفر کند، و همان مقدار نیز در برابرِ چشمان‌اش توسّطِ شخصِ پس از او فرو پوشانده خواهد شد، از این رو تصمیمِ شخصِ سوّم وقتی بر اساسِ ابتکارِ خود مکانِ تازه‌ای را برای حفّاری بر می‌گزیند، به نظر صحیح خواهد رسید. بسیار خُب، حال اگر کسی به طرزِ متقاعدکننده‌ای اثبات کند که رسیدن به ینگهٔ دنیا از طریقِ این مسیرِ مستقیم ناممکن خواهد بود، چه کسی دیگر رغبت خواهد کرد که در اعماقِ حفّاری‌های گذشته به فعّالیّت ادامه بدهد، مگر آنکه خویشتن را با این تلقّی خشنود کرده باشد که ممکن در طیِّ مسیر سنگ‌هایی قیمتی به کف آورد یا اینکه موفّق به کشفِ بعضی قوانینِ طبیعی بشود؟ به همین خاطر است که لسینگ، صادق‌ترین انسانِ نظری، به خویشتن جسارتِ بیانِ این موضوع را می‌دهد که برای او جستجوی حقیقت چیزی بیش از صرفاً خودِ حقیقت معنا می‌دهد.[۱] با این گفته، بنیادی‌ترین رازِ دانش در عینِ حیرت و در واقع خشمِ دانشمندان فاش می‌شود. و البته به موازاتِ یک چنین بازشناسی‌هایی که همچون موردِ لسینگ اگر ناشی از سرزندگی نباشند بی‌شک برآمده از صداقتی مفرط خواهند بود، *وهم و خیالی* ژرف جای می‌گیرد که نخستین بار در هیأتِ شخصِ سقراط به جهان پای گذارد؛ یعنی این ایمانِ خلل‌ناپذیر که تفکّر، با هدایتِ اندیشهٔ بنیادینِ علیّت، می‌تواند به عمیق‌ترین مغاک‌های وجود دست بیابد، و اینکه تفکّر نه تنها قادر به فهمِ وجود است، بلکه از عهدهٔ *اصلاحِ* آن نیز بر خواهد آمد. این وهمِ مابعدالطبیعیِ متعالی غریزتاً بخشی از دانش به شمار می‌رود، و بارها و بارها آن را به کرانه‌های خویش هدایت می‌کند، به نقطه‌ای که در آن می‌بایست به هنر مبدّل شود، *امری که در این فرایندِ مکانیکی کاملاً قابلِ پیش‌بینی است.*

حال بیایید تا تحتِ پرتوهای مشعلِ یک چنین اندیشه‌ای به سقراط بنگریم: برای ما او همچون اوّلین شخصی به نظر می‌رسد که نه تنها شایستهٔ زیستن با آن غریزهٔ علمی بود – بلکه چیزی بیشتر – همچنین شایستهٔ مُردن با آن بود؛ و این‌گونه است که تصویرِ سقراطِ محتضر به عنوانِ کسی که بر ترسِ مرگ به وسیلهٔ معرفت و عقل غلبه کرد همچون سپری است که بر ورودیِ دانش آویخته شده، و به هر انسانی هدفِ او یعنی فهم‌پذیر ساختن و به تبعِ آن علی‌الظاهر موجّه ساختنِ هستی را گوشزد می‌کند. البته وقتی که تعقّل در این کوشش به کامیابی نرسد، *اسطوره* نیز در نهایت می‌باید به خدمت گرفته شود، چیزی که همین پیشتر از آن به عنوانِ برآیندِ ضروری و در واقع هدفِ دانش یاد کردم.

هنگامی که هر شخصی به‌روشنی بنگرد که چگونه پس از سقراط، آن پیرِ مُرادِ دانش، مکاتبِ فلسفی یکی پس از دیگری، همچون موجی از پسِ موجِ دیگر، از پیِ یکدیگر سر بر آوردند، و اینکه چگونه عطشی جهان‌شمول و تصوّرناپذیر برای دانش، به واسطهٔ وسیع‌ترین گسترهٔ جهانِ علمی، دانش را همچون تکلیفی ضروری برای هر شخصِ بااستعداد به أقصی نقاطِ جهان انتقال داد، عطشی که از آن زمان بیرون راندنِ آن از سپهرِ دانش کاملاً ناممکن بوده است، و اینکه چگونه به واسطهٔ این مشخصهٔ جهان‌شمولی برای نخستین بار شبکهٔ مشترکی از اندیشه‌ورزی بر سرتاسرِ زمین کشیده شد، و در واقع از چشم‌اندازِ فعّالیّتِ قاعده‌مندِ کلّیّتِ یک منظومهٔ خورشیدی — هر آن‌کس که تمامیِ این موارد همراه با هرمِ بلندبالا

[۱] در کتابِ Eine Duplik (1778).

و حیرت‌انگیزِ دانشِ معاصر را مدِّنظرِ خویش قرار دهد، نمی‌تواند منکر این حقیقت شود که ما در سقراط نقطهٔ عطف و مرکزِ ثقلِ آنچه را به اصطلاح تاریخِ جهان خوانده می‌شود مشاهده می‌کنیم.

حال بیایید برای لحظه‌ای تصوّر کنیم که اگر تمامیِ آن انرژیِ بی‌اندازه‌ای که صرفِ دنبال کردنِ این پروژهٔ جهانی شده است، نه در راهِ خدمت به معرفت، که در مسیرِ اهدافِ کاربردی و خودپسندانهٔ اشخاص و مردم به‌کار گرفته شده بود، در آن صورت به احتمالِ بسیار قوی، شادمانیِ غریزیِ زیستن به واسطهٔ جنگ‌های مخرّبِ جهان‌شمول و مهاجرتِ مداومِ افراد تا حدِّ بسیار زیادی از رمق می‌افتاد، و با شیوعِ همه‌جانبهٔ خودکُشی، فرد می‌بایست آخرین ته‌مانده‌های یک حسِّ وظیفه‌شناسی را در خود ادراک می‌کرد، هنگامی که او همچون ساکنانِ جزایرِ فیجی، به عنوانِ یک فرزندِ پسر، والدینِ خویش و به عنوانِ یک دوست، دوستِ خویش را خفه می‌کرد – یعنی نوعی بدبینیِ عملی که می‌توانست به نگرشِ اخلاقیِ وحشتناکی که قتل‌های وسیعی را از سرِ دلسوزی انجام می‌دهد منجر شود – اخلاقی که البته در سرتاسرِ جهان وجود داشته و دارد، در هر آنجایی که هنر، به‌خصوص در دین و دانش، به هر نحوی از انحاء همچون مرهم و حفاظی در برابرِ آن تعفّن نمایان نگشته است.

با نظر به یک چنین بدبینیِ عملی‌ای است که سقراط نمایانگرِ تصویرِ اصیلی از خوش‌بینیِ نظری است، کسی که همان‌گونه که پیشتر توضیح دادم، بر سرِ این عقیده که ما می‌توانیم طبیعتِ چیزها را درک کنیم این چنین می‌اندیشد که معرفت و کشف، حاویِ قدرتِ یک طبِّ جهان‌شمول است، و اینکه شرّ اساساً متضمّنِ خطا است. در نظرِ انسانِ سقراطی به پیش تاختن با یک چنین عقلانیّتی، و جدا ساختنِ معرفتِ حقیقی از نمود و خطا، همچون والاترین و حتّی یگانه پیشهٔ حقیقیِ بشری جلوه می‌کند، و این‌گونه است که از زمانِ سقراط به بعد، این سازوکار در اندیشه‌ها، قضاوت‌ها و نتیجه‌گیری‌ها همچون عالی‌ترین فعّالیّت و ستودنی‌ترین موهبتِ طبیعت بالاتر از تمامیِ ظرفیت‌ها و توانایی‌های دیگر ارزشگذاری شده است. حتّی والامنشانه‌ترین اَفعالِ اخلاقی، همچون حسِّ ترحّم، ازخودگذشتگی، پهلوانی و آرامش و طمأنینهٔ درونی، خصائلی بس صعب‌الوصول که یونانیانِ آپولونی آن را سوفروسینی[1] می‌خواندند – تمامی‌شان توسّطِ سقراط و اخلافِ هم‌فکرش تا به امروز از دیالکتیک‌های معرفت استخراج شده، و به تبعِ آن همچون چیزی آموختنی توصیف گشته است.

هر آن‌کس که در خویشتن شعفِ حاصل از یک اکتشافِ سقراطی را تجربه کرده باشد، و احساس کرده باشد که چگونه این وضعیّت در قالبِ حلقه‌هایی پیوسته رو به گسترش در تلاش است سرتاسرِ جهانِ پدیده‌ها را در حصارِ خویش بگیرد، از آن زمان به بعد برای راندنِ خویش به هستی، انگیزه قوی‌تر از میل به کامل کردنِ این فتح و رشتنِ شبکه‌ای سخت و نفوذناپذیر نخواهد یافت. برای انسانی با یک چنین ذهنیّتی، در این هنگام سقراطِ افلاطونی همچون آموزگارِ شکلِ کاملاً تازه‌ای از «صفای یونانی» و هستی‌ای سرخوشانه که در تلاش است خود را در قالبِ کنش‌ها تخلیه کند جلوه‌گر می‌شود، و این بروز و تخلیه را بیش از هر چیز در تأثیراتِ برآمده از کنش‌های قابله‌گونه[2] و پرورشِ پیروانِ والاتبار به گونه‌ای که مقادیرِ بی‌پایانی از نبوغ را بیافرینند خواهد یافت.

لیک هم‌اکنون دانش، تهییج‌شده به واسطهٔ اوهامِ نیرومند خود، به طرزِ توقّف‌ناپذیری رو به سوی مرزهای خویش تازان است، موقعیّتی که در آن خوش‌بینیِ نهفته در جوهرهٔ منطق فرو می‌پاشد. از آن جایی که محیطِ حلقهٔ دانش نقاطِ بی‌شماری را شامل می‌شود، و در حالی که هنوز مشاهدهٔ چگونگیِ اندازه‌گیریِ کاملِ این محیط ناممکن است، با وجودِ این انسانِ والاتبار و مستعد پیش از میانسالیِ خویش ناگریز با یک چنین نقطهٔ مرزی‌ای بر آن محیط رویارو می‌شود، نقطه‌ای که از

---

[1] Sophrosyne واژه‌ای که در زبانِ یونانی فضائلی در حوزهٔ حزم و دوراندیشی را می‌رساند.

[2] در کتابِ «تِیایتِئاتوس» (Θεαίτητος) نوشتهٔ افلاطون، سقراط خود را به قابله‌ای مانند می‌کند که در عین آنکه خود سترون و نازا است، می‌تواند به دیگران در مسیرِ زایشِ افکار یاری برساند.

آنجا می‌تواند خیره به چیزی شود که عاری از روشنایی و وضوح است. وقتی او از این نقطه در کمالِ حیرت می‌بیند که چگونه منطق در این مرزها بر گردِ خویش می‌پیچد و در نهایت دُمِ خود را بر دهان می‌گیرد — در اینجا است که شکلِ تازه‌ای از معرفت زاده می‌شود، یعنی *بینشِ تراژیک*، که برای آنکه کاملاً تحمّل‌پذیر گردد نیازمندِ هنر به عنوانِ حافظ و شفابخشِ خویش است.

اگر با چشمانی تقویت‌شده و نوشده به واسطهٔ یونانیان، نظری بر ارجمندترین قلمروهای آن جهانی که بر گردِ ما جریان دارد بیندازیم، متوجّه می‌شویم که آن عطشِ سیری‌ناپذیر جهتِ معرفتی خوش‌بینانه، که سقراط نمونه‌ای مثال‌زدنی از آن است، در حالِ تبدیل شدن به کناره‌گیری‌ای تراژیک و حسِّ نیاز به هنر است؛ هر چند در حقیقت این عطش نیز همچون سطوحِ پایین‌ترِ خود می‌باید در هیأتِ دشمنِ هنر ظاهر شود و علی‌الخصوص از هنرِ تراژیک ذاتاً بیزار باشد، همان‌گونه که پیشتر نیز این موضوع را در قالبِ مثالی که به نزاعِ موجود میانِ تراژدیِ آیسخولی و سقراط‌گرایی می‌پرداخت بیان کردم.

اینجا است که ما با احساساتی آشفته در حالِ کوبیدن بر درِ حال و آینده هستیم: آیا آن «فرو‌پیچی» به پیکربندیِ پیوسته تازه‌تری از نبوغ و یک‌راست به سقراطی *موسیقی‌نواز* ختم خواهد شد؟ آیا آن شبکهٔ هنر، خواه تحتِ لوای مذهب و خواه تحتِ عنوانِ دانش، با سرشتی پیوسته مستحکم‌تر و ظریف‌تر، بر پهنهٔ هستی بسط و گسترش خواهد یافت، یا ناگزیر به واسطهٔ انگیختارهای بی‌آرامِ نامتمدّنانه و غوغایی که هم‌اکنون آن را «زمانِ حال» می‌خوانیم پاره‌پاره خواهد گردید؟ ما اینجا در حاشیه، نگران لیک نه مأیوس و نومید، همچون تماشاچیان اندکی توقّف کرده‌ایم، چرا که به ما اجازه داده شده است که شاهدِ آن کشاکش و تحوّلِ عظیم باشیم. افسوس! که جادوی این‌گونه نبردها این است که ناظرانِ آن در نهایت مبارزانِ آن نیز باید باشند!

۱۶

با طرحِ این نمونهٔ تاریخی، در تلاش بودیم که نشان دهیم چگونه تراژدی به قطعِ یقین با ناپدید شدنِ جانِ موسیقی فرو می‌میرد، همچنان که تنها از یک چنین جانی است که می‌تواند متولّد شده باشد. برای کاستن از غرابتِ این ادّعا و از سویی دیگر نشان دادنِ بنیان‌های بینشِ خودمان، هم‌اکنون می‌باید بی‌پرده به پدیدهٔ مشابهی که در زمانِ حال با آن روبه‌رو هستیم بپردازیم. هم‌اکنون می‌باید مستقیم در دلِ نبردهایی قدم بگذاریم که همان‌گونه که همین پیشتر اشاره کردم، در ارجمندترین سپهرهای جهانِ کنونیِ ما میانِ میلی به طرزی سیری‌ناپذیر خوش‌بینانه برای دانستن و نیازی تراژیک برای هنر در گرفته است.

در این بحث از تمامیِ برانگیزاننده‌های مخالفی را که در هر عصر و دوره‌ای علیهِ هنر به‌خصوص علیهِ تراژدی وارد عمل شده است چشم‌پوشی خواهم کرد؛ برانگیزاننده‌هایی که در عصرِ حاضر نیز با اطمینانِ کامل به این فتح نائل آمده‌اند که مثلاً در هنرِ تئاتر تنها مضحکه‌ها و باله‌ها با غنچه‌های به قدرِ کافی مجلل که شاید بهرِ هر کسی نباشد شکوفه‌هایی عطرآگین ایجاد می‌کنند. من تنها از *برجسته‌ترین تقابل* در برابرِ جهان‌بینیِ تراژیک سخن خواهم گفت: که غرض‌ام از آن معرفتِ علمی است؛ معرفتی که تا بُنِ دندان خوش‌بینانه است، همراه با پدرِ خود سقراط ایستاده در رأس. همچنین به طورِ مختصر به نامِ نیروهایی اشاره خواهم کرد که به نظرِ من تضمین‌کنندهٔ *باز–زایشی از تراژدی* است — و کیست که یک چنین امیدهای مبارکِ دیگری را برای هویّتِ آلمانی بشناسد!

بیایید پیش از آنکه به میانهٔ میدانِ نبرد خیز برداریم، خود را در پناهِ زره‌پوشِ بینش‌هایی که پیش از این فرا چنگ آوردیم قرار دهیم. برخلافِ تمامیِ آنهایی که مشتاق اند هنر را از اصلی یگانه همچون بنیانِ زنده و ضروریِ هر اثرِ هنری استخراج کنند، من چشمانِ خویش را بر هر دوی آن الوهیّت‌های هنریِ یونان، آپولون و دیونیسوس، خواهم دوخت، و در

آنها به بازشناختِ بازنمودهایی زنده و روشن از *دو* جهانِ هنری خواهم پرداخت، جهان‌هایی که در ژرف‌ترین وجود و ژرف‌ترین اهدافِ خویش با یکدیگر متفاوت اند. آپولون در برابرِ من همچون نبوغِ تکامل‌یافته‌ای از اصلِ تشخّص (principium individuationis) جلوه‌گر می‌شود، که از طریقِ او رهایی تنها به واسطهٔ اوهام دسترس‌پذیر خواهد بود؛ حال آنکه تحتِ تأثیرِ فریادهای وجدآمیز و عرفانیِ دیونیسوس، طلسمِ تشخّص در هم می‌شکند، و مسیر رو به سوی منبعِ مادریِ هستی[1] گشوده می‌گردد، رو به سوی درونی‌ترین هستهٔ چیزها.

این تفاوتِ غول‌آسا که شکافی عریض میانِ هنرهای تجسّمی به عنوانِ وجهِ آپولونیِ هنر و موسیقی به عنوانِ وجه دیونیسیِ آن ایجاد می‌کند، تنها بر یکی از بزرگترین متفکّران آشکار گردید، تا آن اندازه که او حتّی بدونِ این سرنخِ کلیدیِ برآمده از نمادپردازیِ خدایانِ یونان، برای موسیقی هویّت و بنیانی متفاوت از تمامیِ هنرهای دیگر بازشناسی کرد، چرا که موسیقی همچون تمامیِ هنرهای دیگر انگاره‌ای از نمودها نیست، بلکه تجسّمی بلافصل از اراده است، و همچنین *در مقایسه با تمامیِ چیزهای فیزیکیِ هستی عرضه‌کنندهٔ وجهی مابعدالطبیعی است*، عرضه‌کننده چیزِ فی‌نفسه در قیاس با همگی نمودها. (شوپنهاور، *جهان همچون اراده و تصوّر*، ۵۲،۳،۱،I).

ریچارد واگنر بر روی همین مهم‌ترین بینش نسبت به هرگونه زیبایی‌شناسی که به‌جدّ نخستین گامِ زیبایی‌شناسی به شمار می‌رود، ضمنِ تصدیقِ حقیقتِ جاودانِ آن، نقشِ خویش را حک می‌کند، وقتی در کتابِ *بتهوون* به طرحِ این قضیه می‌پردازد که موسیقی می‌باید بر اساسِ قواعدِ زیبایی‌شناسانهٔ کاملاً متفاوتی نسبت به تمامیِ هنرهای زیبای دیگر، و نه بر اساسِ مقولهٔ زیبایی، موردِ ارزیابی قرار بگیرید، هر چند زیبایی‌شناسی‌ای غلط که متعلّق به هنری گمراه‌کننده و منحط است، به واسطهٔ تصوّری از زیبایی که خود را تنها در سپهرِ انگاره‌ها و تصاویر نمایان می‌سازد، به گونه‌ای عادت داده شده بود که از موسیقی نیز تأثیری مشابهِ آنچه از آثارِ هنریِ تجسّمی انتظار داشت مطالبه می‌کرد، یعنی برانگیختنِ *رضایتمندی در اَشکالِ زیبا*.

پس از کشفِ این تضادِّ غول‌آسا، در خویشتن تمایلی شدید برای نزدیک‌تر شدن به جوهرهٔ تراژدیِ یونان و به تبعِ آن ژرف‌ترین مکاشفاتِ نبوغِ هلنی احساس کردم. تنها در آن زمان بود که اعتقاد پیدا کردم حال شایستهٔ این رسالتِ جادویی هستم که مسألهٔ بنیادینِ تراژدی را فارغ از تمامیِ اصطلاحاتِ زیبایی‌شناسیِ مرسومِ زمانه به طرزی روشن و واضح در ذهنِ خویش به نمایش در بیاورم. از این طریق توانستم بینشی خاصّ و عجیب نسبت به دنیای هلنی کسب کنم، به‌گونه‌ای که می‌بایست این‌طور برایم به نظر می‌رسید که گویی تتبّعاتِ کلاسیک–هلنیِ ما که تا این اندازه به خویش مفتخر است، تا این زمان بیش از هر چیزِ دیگر تنها یاد گرفته است که چگونه دلخوش به بازی با سایه‌ها و زوائد باشد و خود را با آنها سرگرم کند.

شاید با طرحِ پرسشِ ذیل بتوانیم گریزی کوتاه بر این مسألهٔ بنیادین بزنیم: چه تأثیرِ زیبایی‌شناسانه‌ای ایجاد می‌شود وقتی آن نیروهای هنریِ ذاتاً مفترق، یعنی آپولونی و دیونیسی، به موازاتِ یکدیگر عمل می‌کنند؟ یا به بیانی موجزتر، چه رابطه‌ای میانِ موسیقی، و انگاره‌ها و تصوّرات برقرار است؟ شوپنهاور که ریچارد واگنر او را بابتِ شفّافیّت و فطانتِ بی‌حدّوحصرِ توضیحات‌اش در این باب ستوده است، دیدگاه‌های خویش را در این‌باره به موشکافانه‌ترین شکلِ ممکن توضیح داده است، که آن را دیگرباره به طورِ کامل از کتابِ «جهان همچون اراده و تصوّر» نقل‌قول خواهم کرد:

[1] در بخشِ دوّمِ «فاوست»، قهرمانِ داستان در آرزوی احضارِ هلنِ تروایی از جهانِ مردگان است. برای نیل به این مقصود، به او گفته می‌شود که می‌بایست به «مادرها» به عنوانِ منبعِ عرفانیِ قدرت هبوط کند تا بتواند چیزها را به زندگی باز آورد.

«و به عنوانِ نتیجه‌ای از تمامیِ این‌ها، می‌توانیم نگاهی به جهانِ نمود یا طبیعت و جهانِ موسیقی همچون دو بیانِ متفاوت از چیزی واحد و یکسان بیندازیم، که موسیقی خود در مشابهتِ موجود میانِ آن دو، به عنوانِ عنصرِ میانجی نقش‌آفرینی می‌کند. از همین رو، برای فهمِ این مشابهت نیاز است که نخست نسبت به این عنصرِ میانجی بینش‌ها و بصیرت‌هایی کسب شود. بر این اساس، وقتی موسیقی همچون بیانی از جهان موردِ توجّه قرار می‌گیرد، بیش از هر چیز یک زبانِ جهان‌شمول به شمار می‌رود، چیزی که حتّی با جهان‌شمولیّتِ تصوّرات نیز در ارتباط است، تقریباً به همان شیوه‌ای که خودِ این تصوّرات به چیزهایی به‌خصوص مرتبط هستند. با وجودِ این، جهان‌شمولیّتِ آن به هیچ روی همچون جهان‌شمولیّتِ تُهیِ انتزاعیّات نیست، بلکه چیزی است از گونه‌ای کاملاً متفاوت و درپیوسته با قطعیّتی کاملاً روشن. در این وضعیّت، موسیقی همچون ارقام و اشکالِ هندسی است، که همگی جزوِ اشکالِ جهان‌شمولی از مقولاتِ ممکن‌الوجودِ تجربه هستند، که برای تمامی‌شان قِدَمی (priori) (تقدّم بر تجربه) را نیز می‌توان متصوّر بود، لیک نه به شیوه‌ای انتزاعی بلکه به طرزی کاملاً شفّاف، ثابت و معیّن. تمامیِ تلاش‌ها، هیجانات و بروزهای اراده، و تمامیِ فرایندهای ممکن‌الوجودِ درونیِ ابناءِ بشر را، که تعقّل آنها را تحتِ مفهومی گسترده و منفی به نامِ احساسات دسته‌بندی می‌کند، می‌توان در قالبِ شمارِ نامحدودی از نغمات و ملودی‌های ممکن‌الوجود بیان کرد، لیک همواره در قالبِ جهان‌شمولیّتِ شکل و صورتِ محض، بدون مادّه، یعنی همواره بر اساسِ شیءِ فی‌نفسه، نه بر اساسِ نمودِ آن؛ و بدین‌گونه آنها به عبارتی درونی‌ترین روحِ آن هستند، بدونِ جسم. از طریقِ این رابطهٔ نزدیک که موسیقی با جوهرهٔ تمامیِ چیزها دارد می‌توان به استنباطِ این حقیقت نیز رسید که وقتی موسیقی‌ای مناسبِ حال در ضمنِ هر صحنه، معامله، کنش یا محیط به گوش می‌رسد، این موسیقی آنچنان است که گویی بر ما مکتوم‌ترین مفهومِ این چیزها را آشکار می‌کند، و در هیأتِ صحیح‌ترین و روشن‌ترین تفسیر بر آنها جلوه‌گر می‌گردد، به همان شیوه‌ای که وقتی یک انسان خود را تماماً تسلیمِ تجربهٔ یک سمفونی کرده است، شرایط برای او به گونه‌ای است که گویی تمامِ وقایعِ ممکن‌الوجودِ زندگی و جهان را فراکشیده به درونِ خویش می‌بیند، و با این حال اگر در بابِ آنها بیندیشد، قادر نخواهد بود که هیچ شباهتی را میان نواختِ آن اصوات و چیزهایی که در ذهنِ او است تشخیص دهد. چون موسیقی همان‌گونه که ذکر شد در این مفهوم از تمامیِ هنرهای دیگر متفاوت است: موسیقی تجسّمی از نمودها، یا به عبارتی صحیح‌تر، فعلیّت‌یافتگی‌ای بسنده از اراده نیست، بلکه تجسّمی آنی و بلافصل از خودِ اراده است، و همچنین مکمّلِ مابعدالطبیعیِ تمامیِ چیزهای فیزیکی در جهان، و شیءِ فی‌نفسه تمامیِ نمودها. از همین رو، می‌توانیم جهان را به همان اندازه که تجسّمی از اراده می‌دانیم، تجسّمی از موسیقی نیز بخوانیم. و این است چراییِ قابلِ درک بودنِ این موضوع که موسیقی قادر است هر نقّاشی و در حقیقت هر صحنه‌ای از زندگیِ واقعی و دنیا را در قالبِ مفهومی بلافصل و عالی‌تر نمایان سازد، و البته هر چه این امر بیشتر محقّق شود، مشابهتِ نغماتِ آن با جانِ درونیِ پدیدهٔ مفروض بیشتر خواهد بود. و دقیقاً بر همین اساس است که می‌توانیم شعری را در قالبِ یک ترانه، یا ارایه‌ای روشن را در قالبِ یک پانتومیم، یا هر دوی آنها را در هیأتِ یک اُپرا با موسیقی تنظیم کنیم. یک چنین تصاویرِ شخصی‌ای از حیاتِ بشری، که در زبانِ جهان‌شمولِ موسیقی صاحبِ بنیانی شده است، هرگز در پیوندِ مستقیم با موسیقی قرار ندارد و مطابقتِ آن با موسیقی به واسطهٔ بعضی ضروریّاتِ ثابت و معیّن نیست، بلکه همچون نمونه‌ای تصادفی از یک اندیشهٔ جهان‌شمول با موسیقی رابطه برقرار می‌کند. آنها در قابِ شفّافیّتِ جهانِ واقع به ارایهٔ همان چیزی می‌پردازند که موسیقی در سپهرِ جهان‌شمولیّتِ فُرم و شکلِ محض آن را بیان می‌کند. چرا که نغمات نیز تا حدودی همچون تصوّراتِ کلّی، انتزاعی (abstractum) از واقعیّت هستند. چرا که واقعیّت یا جهانِ چیزهای شخصی، برای هر دو حوزهٔ جهان‌شمولیّتِ تصوّرات و جهان‌شمولیّتِ نغمات، پدیدارهایی روشن و مصادیقی شخصی، قابلِ توجّه و یگانه فراهم می‌آورد. امّا به هر روی، هر دوی این

حوزه‌های جهان‌شمول از یک نقطه‌نظرِ خاصّ در تضادّ با یکدیگر قرار دارند، چون تصوّرات شاملِ اَشکال و صورت‌هایی می‌شوند که در وهلهٔ نخست مجرّد از ادراک هستند، یا به عبارتی پوستهٔ بیرونی و کنارزده‌شدهٔ چیزها هستند، و از این رو در واقعِ امر تماماً جزوی از انتزاعیّات (abstracta) هستند؛ امّا موسیقی بالعکس نمایان‌گرِ قلب و مرکزِ چیزها است، درونی‌ترین هسته که پیش از تمامیِ اَشکال و صُوَرِ خاصّ قرار می‌گیرد. این رابطه را به‌خوبی می‌توان از زبانِ فلاسفهٔ مدرسی بیان کرد، وقتی که گفته شود: تصوّرات، کلیّاتِ پس از وقوع[۱] (universalia post rem) هستند؛ پس موسیقی نمایندهٔ کلیّاتِ پیش از وقوع (universalia ante rem) است، و واقعیّت بازتابندهٔ کلیّاتِ در حالِ وقوع (universalia in re) است. اینکه در کلّ می‌تواند ارتباطی میانِ یک تصنیفِ موسیقایی و یک ارایهٔ ملموس وجود داشته باشد، همان‌طور که پیشتر گفته شد به این نکته باز می‌گردد که هر دو بیان‌هایی کاملاً متفاوت از جوهرهٔ یکسانِ درونیِ جهان هستند. حال زمانی که در موردی به‌خصوص یک چنین رابطه‌ای حقیقتاً محقّق می‌گردد، یعنی موقعیّتی که شخصِ مصنّف به‌خوبی فهمیده است که چگونه می‌باید از طریقِ زبانِ جهان‌شمولِ موسیقی به بیانِ پویایی و کش‌وقوس‌های اراده که شکل‌دهندهٔ هستهٔ یک واقعه است بپردازد، در آن حالت، نغمه و ملودیِ ترانه و موسیقیِ اُپرا سرشار از بیان می‌گردد. لیک مشابهتی که توسّطِ مصنّف میانِ این دو کشف شده، می‌بایست از بینشِ آنی و بلافصلِ او نسبت به جوهرهٔ جهان که برای عقلِ او ناشناخته است سر زده باشد، و نمی‌بایست امری تقلیدی و منتقل‌شده به واسطهٔ تعمّدی آگاهانه در قالبِ تصوّرات باشد. در غیرِ این صورت، موسیقی بیان‌کنندهٔ جوهرهٔ درونیِ هستی و ارادهٔ فی‌نفسه نخواهد بود، بلکه تنها ارایه‌کنندهٔ تقلیدی نابسنده و ناقص از نمودهای آن خواهد بود، شیوه‌ای که تمامیِ موسیقی‌های تقلیدی بر اساسِ آن عمل می‌کنند.»

بر اساسِ آنچه شوپنهاور تعلیم داده است، ما همچنین موسیقی را همچون زبانی از ارادهٔ بی‌واسطه درک می‌کنیم، و احساس می‌کنیم که تخیّلات‌مان تحریک شده است تا آن جهانِ شبح‌گونی را شکل بدهد که به طرزی نامرئی و در عین حال با یک چنین جنبش‌های پرجوش‌وخروشی با ما سخن می‌گوید، و این‌گونه آن را در قالبِ تصویری تشبیهی بر خویشتن مجسّم سازیم. از سویی دیگر، انگاره و تصوّر، تحتِ تأثیرِ موسیقی‌ای به‌واقع درخور و مناسب، به مفهومی متعالی‌تر دست می‌یابد. بر این اساس، می‌توان گفت که هنرِ دیونیسی در حالتِ معمول به دو روش بر قوای هنریِ آپولونی تأثیر می‌گذارد: موسیقی نخست باعثِ برانگیختنِ *نگرشی استعاری* از جهان‌شمولیّتِ دیونیسی در ما می‌گردد، و سپس به آن انگاره‌های استعاری مجال می‌دهد که در هیأتِ *عالی‌ترین مفاهیم* هویدا گردند.

بر اساسِ یک چنین مشاهدهٔ ذاتاً درک‌پذیری و بدونِ هیچ‌گونه ملاحظاتِ عمیق‌تر در بابِ چیزهای دست‌نیافتنی و غیر قابلِ درک، من اینچنین نتیجه‌گیری می‌کنم که موسیقی قادر به خلقِ *اسطوره* یا پُرمفهوم‌ترین نمونه، و مخصوصاً زایشِ اسطورهٔ *تراژیک* است، اسطوره‌ای که در قالبِ استعاراتِ بینشِ دیونیسی سخن می‌گوید. در حینِ تشریحِ پدیدهٔ شاعرِ غنایی

[۱] یکی از بحث‌های بسیار موردِ توجّه در فلسفهٔ مدرسیِ قرون وسطا حولِ چیستیِ ماهیّتِ مفاهیمِ جهان‌شمول یا کلیّات شکل گرفته بود؛ یعنی مفاهیم کلّی‌ای همچون گربه بودن، گوشتخوار بودن، حیوانیّت و غیره، و رابطهٔ یک چنین کلیّاتی با پدیده‌های شخصی در جهانِ واقع که به‌نوعی فعلیّت‌یافتگی‌هایی از آن مفاهیمِ کلّی بودند. به طورِ خلاصه، سه مشی در این‌باره اتّخاذ شده بود: الف) کلیّات مقدّم بر اشخاص هستند، یعنی به عنوانِ مثال یک مفهومِ «گربه بودن» در معنای منطقی (یا مادی) آن پیش از تعیّن‌یافتگی هر گربهٔ شخصی دیگری وجود داشته است. کسانی که قائل به یک چنین دیدگاهی بودند ادّعا می‌کردند که کلیّات «پیش وقوعِ اشیاء» وجود داشته‌اند؛ این گروه همچنین بر این باور بودند که این کلیّات نسبت به نمونه‌های شخصی‌ای که آنها را به تعیّن و فعلیّت رسانیده‌اند از واقعیّتِ بیشتری برخوردار اند. ب) کلیّات تنها پس از اشخاص به وجود می‌آیند؛ به گونه‌ای که مثلاً مفهومِ «گربه بودن» به‌نوعی به وجودِ پیشینیِ گربه‌های متعیّنِ شخصی وابسته است؛ شاید بر این اساس که کلیّات صرفاً مفاهیمی منتزع از ادراکِ اشیاء و امورِ متعیّن هستند. کسانی که قائل به یک چنین دیدگاهی بودند ادّعا می‌کردند که کلیّات «پس از وقوعِ اشیاء» وجود داشته‌اند؛ این گروه همچنین بر این باور بودند که مفاهیمِ کلّی تنها یک اسم و فاقدِ هرگونه واقعیّتی هستند. ج) کلیّات وجود دارند، لیک در دلِ پدیده‌های متعیّن و شخصی؛ یعنی کلیّاتی «در حال وقوع».

بیان کردم که چگونه موسیقی در شاعرِ غنایی در تلاش است که جوهرهٔ خود را از طریقِ او در قالبِ تصاویرِ آپولونی بشناساند و آشکارا بیان کند. حال اگر تصوّر کنیم که موسیقی در بالاترین شدّتِ خود می‌بایست در تلاش باشد که به عالی‌ترین بازنمودِ خویش نیز دست بیابد، بنابرین این امر را می‌باید محتمل بپنداریم که موسیقی چگونگیِ پیدا کردنِ بیانی نمادین برای خردِ اساساً دیونیسیِ خویش را نیز به‌خوبی می‌داند. و در چه جایی جز تراژدی و در کلّ اندیشهٔ تراژیک می‌باید در جستجوی یک چنین بیانی بود؟

از جوهرهٔ هنر آنچنان که متداولاً بر اساسِ دسته‌بندی‌هایی یگانه از وهم و زیبایی شناخته شده است، استخراجِ عنصرِ تراژیک ذاتاً ناممکن است. تنها با رجوع به جانِ موسیقی است که به فهمِ لذّتی که در ویرانیِ بُعدِ شخصی وجود دارد نائل می‌شویم. چرا که در نمونه‌های به‌خصوصی از یک چنین ویرانی‌ای پدیدهٔ جاودانِ هنرِ دیونیسی بر ما آشکار گشته است، که گویی به اراده در اوجِ قدرت و صلابتِ آن از پسِ اصلِ تشخّص ظهور و بروز می‌بخشد، حیاتی جاودان در پسِ تمامیِ نمودها، و علی‌رغمِ تمامیِ ویرانی‌ها.

لذّتِ استعاریِ موجود در عناصرِ تراژیک در حقیقت ترجمهٔ خردِ دیونیسی و ناآگاهانهٔ غریزی به زبانِ انگاره‌ها است: قهرمان، عالی‌ترین ظهورِ اراده، ویران گشته است و ما از این بابت شادمان هستیم، چرا که او درنهایت تنها یک وهم و خیال است، و حیاتِ جاودانِ اراده به واسطهٔ ویرانیِ او مختل و پریشان نگشته است. تراژدی فریاد بر می‌آورد که «ما به حیاتِ جاودان اعتقاد داریم»، در حالی که موسیقی تصوّرِ بلافصلی از این حیات است. فعّالیّتِ هنرمندِ تجسّمی هدفِ کاملاً متفاوتی را دنبال می‌کند: در این حالت آپولون بر رنج بُردن‌های شخص از طریقِ بزرگداشتی مشعشع و نورانی در جاودانگیِ وهم غلبه می‌کند. در این وضعیّت، زیبایی بر رنج‌هایی گریزناپذیرِ زندگی پیروز می‌شود. به یک معنا می‌توان گفت که درد و رنج از چهرهٔ زندگی زدوده می‌گردد. در هنرِ دیونیسی و نمادپردازیِ تراژیکِ آن، همین طبیعت از روی حقیقت و بی‌پرده با ما به سخن در می‌آید: «آنچنان باش که من هستم! تحتِ تغییراتِ بی‌وقفهٔ پدیده‌ها، مادرِ نخستینیِ جاودان آفریننده، جاودانه سوق‌دهندهٔ چیزها به سوی هستی، جاودانه خشنود از طبیعتِ متغیّرِ نمودها!»

۱۷

بنابرین هنرِ دیونیسی مایل است که ما را نسبت به سُرورِ جاودانِ هستی متقاعد کند. تنها این ما هستیم که قرار است در جستجوی این سرور بر آییم، لیک نه در جهانِ نمودها، بلکه در پسِ آنها. ما می‌بایست به این شناخت برسیم که چگونه هر آنچه که پای در گسترهٔ وجود می‌گذارد، ناگزیر می‌باید برای ویرانی‌ای دردناک نیز مهیّا باشد؛ ما وادار شده‌ایم که مستقیم به وحشتِ ناشی از هستیِ شخصی بنگریم — و در عینِ حال قرار نیست که به واسطهٔ آن ناتوان و منفعل شویم: تسلّی‌ای مابعدالطبیعی برای لحظه‌ای ما را از غوغا و ازدحامِ اشکالِ متغیّر می‌گسلاند. برای لحظه‌ای کوتاه، ما خودِ جوهرهٔ نخستینی خواهیم بود و شهوتِ لگام‌گسیخته‌اش نسبت به هستی و شادمانی‌اش در آن را احساس می‌کنیم؛ در این لحظه کشاکش‌ها، زجرها و ویرانی‌های نمودها، با توجّه به فزونیِ اشکالِ بی‌شمارِ هستی که خود را رو به سوی حیات به پیش می‌رانند و زادآوریِ پُرنشاطِ ارادهٔ جهانی، در نظرمان ضروری جلوه می‌کند. ما به واسطهٔ ناوک‌های برّان و دمادمِ این زجرها میخکوب گشته‌ایم، آن‌هنگام که گویی با سرورِ بی‌اندازه و نخستینیِ وجود یگانه شده‌ایم، زمانی که طبیعتِ جاودان و زوال‌ناپذیرِ این شادمانی را در وجدهای دیونیسی احساس می‌کنیم. علی‌رغمِ ترس و افسوس، ما موجوداتی خوشبخت و سرزنده هستیم، لیک نه در جایگاهِ اشخاص، بلکه همچون یک موجودِ زنده، که با شادمانیِ زادآورانهٔ آن در آمیخته‌ایم.

داستانِ چگونگیِ ظهورِ تراژدیِ یونان هم‌اکنون با قطعیّتی روشن به ما می‌گوید که چگونه آثارِ هنریِ تراژیکِ یونانیان حقیقتاً از جانِ موسیقی زاده شده بودند. به نظر می‌رسد که با این اندیشه برای نخستین بار توانسته باشیم حقّ مطلب را

دربارهٔ معنای حیرت‌انگیز و اصیلِ تراژدی ادا کنیم. از سویی دیگر، به این امر نیز می‌باید معترف بود که مفهومِ اسطورهٔ تراژیک که پیشتر بنا نهاده شده بود، صرفِ نظر از فلاسفهٔ یونانی، هرگز به طرزِ مفهومی و بی‌پرده‌ای بر شاعرانِ یونانی عیان نگشته بود. صحبت‌های قهرمانانِ آنان تا اندازه‌ای سطحی‌تر از اعمالشان است؛ در حقیقت اسطوره آنچنان که باید در جهانِ گفتگوها فعلیّت نمی‌یابد.

در این وضعیّت، ساختارِ صحنه‌ها و تصاویرِ زندهٔ ارایه‌شده، خردی ژرف‌تر از آنچه خودِ شاعر می‌تواند در قالبِ کلمات و تصوّرات به چنگ آورد عرضه می‌کند. می‌توان یک چنین بررسیِ مشابهی را در بابِ شکسپیر نیز انجام داد، که به عنوانِ مثال هملتِ او در صحنه‌ای مشابه سخنانی سطحی‌تر از آنچه در عمل از او می‌بینیم بر زبان می‌آورد، آنچنان که به اصولِ حاکم بر زندگانیِ او که پیشتر به بحث دربارهٔ آن پرداختیم، نه از طریقِ عبارات، بلکه از طریقِ نگرش و بازنگرشِ کلیّتِ اعمالِ او دست می‌یابیم. با نظر به تراژدیِ یونان که بر ما البته در هیأتِ درامی از واژگان آشکار می‌گردد، من حتّی به طرحِ این موضوع پرداخته‌ام که عدمِ تجانسِ میانِ اسطوره و سخنِ بسیار ساده، می‌تواند ما را دچارِ این فریب کند که آن را سطحی‌تر و کم‌محتوی‌تر از آنچه که در واقعیّتِ امر هست در نظر بگیریم، و بدین‌گونه برای آن تأثیری کم‌مایه‌تر از آنچه می‌باید به گواهِ باستانیان داشته باشد تصوّر کنیم، چرا که ما به‌سادگی این موضوع را فراموش می‌کنیم که آنچه شاعر در جایگاهِ یک سخن‌پرداز نمی‌تواند کسب کند، یعنی حصولِ اندیشمندانه‌ترین و آرمانی‌ترین تصویر از اسطوره، امکان دارد که در هر لحظه توسّطِ او در جایگاهِ یک موسیقی‌دانِ خلّاق کسب شود!

مسلّماً ما مجبوریم که برای تجربهٔ چیزی از آن تسلّیِ بی‌همتا که مشخصه‌ای ضروری از تراژدی به شمار می‌رود، از طریقِ پژوهش و تتبّع به بازآفرینیِ نیروهای فوق‌العاده‌ای که تأثیراتِ موسیقایی دارای آن هستند بپردازیم. با این حال، ما تنها در صورتی می‌توانسته‌ایم این نیروی موسیقاییِ برتر را تجربه کرده باشیم، که خود یونانی می‌بودیم؛ حال آنکه، با نظر به کلیّتِ پیشرفت‌های یونانیان در موسیقی، در قیاس با موسیقی‌ای که امروز می‌شناسیم و با آن آشنا هستیم — که بسی غنی‌تر از آنِ یونانیان است — گمان می‌کنیم که در حال گوش فرا دادن به ترانه‌های جوانِ نبوغِ موسیقایی هستیم، که تنها در وجهی محجوبانه از قدرتِ حقیقی‌شان تصنیف گشته است. یونانیان همان‌گونه که راهبانِ مصری نیز گفته‌اند فرزندانِ جاودان هستند[1]، و حتّی در هنرِ تراژیک نیز تنها فرزندانی هستند که نمی‌دانند چه بازیچهٔ ارجمندی از دستان‌شان سر بر آورده است — و ویران خواهد شد.

تقلّای جانِ موسیقی برای مکاشفات و تجلّیاتِ مصوّر و اسطوره‌ای که از شروعِ شعرِ غنایی تا خودِ تراژدیِ آتیک به طورِ فزاینده‌ای شدّت گرفته بود، درست هنگامی که برای نخستین بار به شکوفاییِ کامل دست یافته بود، به یک‌باره در هم شکسته شد، و به عبارتی از صفحهٔ هنرِ هلنی ناپدید گشت، هر چند جهان‌بینیِ دیونیسی‌ای که از دلِ این کشمکش و تقلّا زاده گردیده بود، به حیاتِ خویش در جهانِ اسرار و شگفت‌انگیزترین دگرگونی‌ها و تباهی‌ها ادامه داد، و هرگز از جذبِ طبایعِ جدّی‌تر به آن باز نایستاد. آیا ممکن نیست که این جریان روزی دوباره از ژرفاهای عرفانیِ خویش در هیأتِ هنر سر بر آورد؟

پرسشی که در اینجا با آن روبه‌رو می‌شویم این است که آیا نیروی متعارضی که تراژدی را در هم شکست، آنقدر قدرت دارد که تا همیشه مانع از رستخیزِ تراژدی و جهان‌بینیِ تراژیک باشد؟ اگر تراژدیِ کهن توسّطِ برانگیزاننده‌های دیالکتیکیِ معرفت و به‌خاطرِ خوش‌بینیِ دانش از میدان به در شده باشد، از این قضیه می‌بایست کشاکشی جاودان میانِ *جهان‌بینیِ نظری* و *تراژیک* را استنباط کرده باشیم، و تنها آن‌هنگام که جانِ دانش به مرزهای خویش رسیده باشد، و دعویِ آن بهرِ

[1] عبارتی نقل‌شده در «تیمائوس» افلاطون.

وثاقتی جهان‌شمول به گواهِ آن مرزها در هم شکسته شده باشد، می‌توان به باز–زایشِ تراژدی امید بَست. به عنوانِ نمادی از یک چنین *صورتِ فرهنگی‌ای*، می‌باید *سقراطِ موسیقی‌نواز* را در معنایی که پیشتر از آن سخن گفتیم فرارو نهاد. به واسطهٔ یک چنین جدال و تقابلی، من با نظر به جانِ دانش به این عقیده که نخستین بار در شخصِ سقراط نمود یافت پی می‌برم که طبیعت را می‌توان به طرزی عقلانی فهمید و اینکه معرفت دارای یک نیروی شفابخشِ جهان‌شمول است.

هر آن‌کس که رهاوردهای آنی و بلافصلِ این جانِ بی‌قرار و توفندهٔ دانش را به خاطر بیاورد، بلافاصله به یاد خواهد آورد که چگونه *اسطوره* را در هم کوبید و چگونه به واسطهٔ این ویرانی، شاعری از موطنِ طبیعی و آرمانیِ خویش همچون چیزی که از آن به بعد خانه‌به‌دوش بود بیرون رانده شد. اگر به‌درستی به موسیقی یک چنین قدرتی را نسبت داده باشیم که قادر است از دلِ خود باز–زایشی از اسطوره را جلوه‌گر گرداند، پس در آن صورت می‌بایست در جستجوی جانِ دانش بر مسیری باشیم که در آن با نیروهای اسطوره‌سازِ موسیقی تقابلی خصومت‌آمیز دارد. این وضعیّت در بسط و توسعهٔ *موسیقیِ نوینِ آتیک* رخ داد، که موسیقیِ آن دیگر بیان‌کنندهٔ جوهرهٔ درونی و ارادهٔ فی‌نفسه نبود، بلکه تنها منعکس‌کنندهٔ نمودهایی ناقص و نابسنده در قالبِ تقلیدهایی بود که به واسطهٔ تصوّرات به منصهٔ ظهور رسیده بودند. افرادی که دارای طبیعتِ موسیقاییِ درستی بودند از یک چنین موسیقیِ ذاتاً منحطی با همان تنفّر و بیزاری‌ای که هنگامِ مواجهه با تلقّیِ هنر–کُشِ سقراط از خود بروز دادند دوری گزیدند.

غریزهٔ آریستوفان که دارای یک چنین درکِ دقیقِ قطعی‌ای بود مسلّماً به‌درستی حکم صادر کرد، هنگامی که شخصِ سقراط، تراژدی‌های اوریپید و موسیقیِ مصنّفانِ نوینِ دیتیرامب‌ها را به یکدیگر پیوند داد، و نسب به هر یک از آنان به یک اندازه نفرت نشان داد، و در هر سهٔ این پدیده‌ها مشخصه‌هایی از یک فرهنگِ منحط را احساس کرد. به واسطهٔ این دیتیرامب‌های جدیدتر، موسیقی به طرزِ وحشتناکی به سمتِ ارایهٔ مقلّدانه‌ای از نمودها متمایل گشته بود، به عنوانِ مثال یک نبرد، یک طوفانِ دریایی، و در این فرایند بی‌شک تمامیِ نیروهای اسطوره‌آفرینِ آن به تاراج رفته بود. چرا که وقتی این نوع موسیقی در تلاش است که تنها با وادار کردنِ ما به جستجوی مشابهت‌های بیرونی میان یک واقعهٔ حیاتی و طبیعی و بعضی اشکالِ موزون و اصواتِ موسیقاییِ خاص ما را به وجد آورد، و هنگامی که انتظار می‌رود فاهمهٔ ما به واسطهٔ تشخیص و بازشناختِ این مشابهت‌ها ارضا شود، در آن هنگام است که به وضعیّتِ عاطفی‌ای نزول می‌کنیم که در آن ایجادِ تصوّری از عناصرِ اسطوره‌ای ناممکن است، چرا که اسطوره مایل است به طرزی زنده همچون نمونهٔ یگانه‌ای از جهان‌شمولیّت و حقیقتی که خیره به بی‌نهایت شده است نگریسته شود.

موسیقیِ دیونیسیِ حقیقی در هیأتِ یک چنین آینهٔ جهان‌شمولی از ارادهٔ جهان است که در برابرِ ما ظاهر می‌گردد: آن واقعهٔ زنده و جانداری که در این آینه انعکاس یافته است، برای حواسِ ما به یک‌باره در قالبِ انگاره‌ای از یک حقیقتِ جاودان بسط و گسترش می‌یابد. و در مقابل، در نقّاشیِ آرام و بی‌تلاطمِ دیتیرامب‌های نوین یک چنین واقعهٔ زنده و جانداری بلافاصله از تمامیِ مشخصه‌های اسطوره‌ای خویش تُهی می‌گردد؛ یک چنین موسیقی‌ای هم‌اکنون تنها تقلیدی نازل از پدیده‌ها است، و طیِّ این فرایند، ارایه‌ای بس ضعیف‌تر و کم‌مایه‌تر از خودِ پدیده‌ها. به واسطهٔ یک چنین فقیرسازی‌ای، خودِ پدیده‌ها نیز در پیشگاهِ احساسِ ما تنزّل می‌یابند، به طوری که مثلاً نبردِ شبیه‌سازی‌شده در قالبِ یک چنین موسیقی‌ای، خود را تماماً در هیأتِ رژه‌ها، آواهای کوس و چیزهای مانندِ آن جلوه‌گر می‌سازد، و این‌گونه تخیّلِ ما به واسطهٔ این نمودهای سطحی سرکوب و باز داشته می‌شود.

بنابرین، نقّاشی کردن به وسیلهٔ موسیقی از هر جهت در تقابل با نیروهای اسطوره‌آفرینِ موسیقیِ حقیقی قرار دارد: به واسطهٔ موردِ اوّل پدیده‌ها تهی‌تر و فقیرتر از آنچه هستند می‌شوند؛ حال آنکه به واسطهٔ موسیقیِ دیونیسی پدیده‌های شخصی غنی‌تر می‌گردند، و به هیأتِ تصویری جهانی بسط و گسترش می‌یابند. این امر پیروزیِ قدرتمندِ موسیقیِ غیر

دیونیسی بود هنگامی که در حینِ بسط و توسعهٔ دیتیرامب‌های نوین، موسیقی را دچارِ ازخودبیگانگی کرد و آن را به مقامِ بردگیِ نمودها تنزّل داد. اوریپید که در معنایی عمیق‌تر می‌باید طبیعتی تماماً غیر موسیقایی نام گیرد، دقیقاً به همین خاطر است که از حامیانِ دوآتشهٔ این نوع موسیقیِ دیتیرامبیِ نوین است، و تمامیِ تأثیرات و سبک‌های موجودِ آن را همچون سارقی گشاده‌دست به‌کار می‌گیرد.

از منظری دیگر، هنگامی که نگاهِ خویش را به سمتی که در آن *ارایهٔ شخصیت‌های نمایش* و پیچیدگی‌های روانی به طرزی هشدارآمیز در تراژدی‌های سوفوکل افرایش می‌یابد می‌گردانیم، نیروهای این جانِ غیر دیونیسی را در کنش علیهِ اسطوره مشاهده می‌کنیم. در این وضعیّت، شخصیّتِ نمایش دیگر مجالِ بسط یافتن به گونه‌ای جاودان را به دست نخواهد آورد، بلکه بالعکس به واسطهٔ سایه‌روشن‌ها و ویژگی‌های هنری و همچنین ظریف‌ترین وضوح و شفّافیّتِ موجود در هر سطر، می‌باید در هیأتِ یک شخص ظاهر شود؛ از همین رو، معمولاً تماشاگر دیگر موفّق به تجربهٔ اسطوره نمی‌گردد، بلکه با طبیعت‌گراییِ فائقِ هنرمند و قدرتِ تقلیدِ او روبه‌رو خواهد بود.

در اینجا همچنین به عنوانِ یک نتیجه‌گیری، به پیروزیِ نمودها بر عناصرِ جهان‌شمول و همچنین شعف و سرور، به طرزی به‌خصوص همچون نمونه‌هایی کالبدشکافانه، آگاهی می‌یابیم. در این حالت، ما در هوای یک جهانِ نظری تنفّس می‌کنیم، جهانی که بینشِ علمی را بر انعکاس‌های هنریِ یک قاعدهٔ جهان‌شمول برتری می‌دهد. حرکت در امتدادِ خطوطِ این مشخّصه‌های معمولِ فزاینده به‌سرعت ادامه می‌یابد. در حالی که سوفوکل هنوز به ترسیمِ شخصیّت‌های کلّی می‌پردازد، و پیشرفت‌های سطحِ بالای آنان را با اسطوره قرین می‌سازد، اوریپید هم‌اکنون تنها ویژگی‌های شخصیِ کلان را ترسیم می‌کند که می‌توان آنها را در قالبِ عواطف و احساساتیِ تند و پُرشور بیان کرد. در کمدیِ نوینِ آتیک تنها یک *بیان* در قالب نقاب‌های گوناگون وجود دارد، سال‌خوردگانِ ابله، جاکش‌های فریب‌خورده، و بردگانِ موذی و شرور در تکرّری بی‌پایان و تمام‌ناشدنی.

جانِ اسطوره‌آفرینِ موسیقی اکنون به کجا رفته است؟ آنچه که هم‌اکنون برای موسیقی هنوز بر جای مانده است، یا موسیقیِ هیجانی است یا موسیقیِ یادبود؛ یعنی یا وسیله‌ای برای تحریکِ اعصاب خسته و فرسوده و یا نقاشی از طریقِ اصوات. تا آنجایی که سخن از موسیقیِ نوعِ اوّل در میان است، متن تا حدِّ زیادی بی‌اهمّیّت جلوه می‌کند. هم‌اکنون در آثار اوریپید وقتی قهرمانان و هم‌سُرایان شروع به خواندن می‌کنند، امور به یک‌باره از هنجار خارج می‌شود. این امر می‌بایست نزدِ اخلافِ گستاخِ او چگونه جلوه کرده باشد؟

به هر روی، این جانِ غیر دیونیسیِ تازه خود را به واضح‌ترین شکلِ ممکن در *نتیجه‌گیری‌های* نمایش‌های نوین آشکار می‌کند. در تراژدی‌های کهن تسلّیِ مابعدالطبیعی به گونه‌ای بود که در نتیجه‌گیریِ نمایش احساس می‌شد. بدونِ این امر، شعف و سرور در تراژدی کلاً غیرقابلِ توضیح است. شاید آوای مصالحه و آشتی از جهانِ دیگر واضح‌تر از هر جا در نمایشِ «اودیپوس در کولونوس» طنین‌انداز باشد. هم‌اکنون، زمانی که نبوغِ موسیقی از تراژدی پر کشیده است، تراژدی در معنای واقعیِ کلمه مُرده است: پس هم‌اکنون انسان‌ها قرار است از طریقِ چه چیزی قادر به خلقِ آن تسلّیِ مابعدالطبیعی باشند؟ نتیجتاً افراد در پیِ راه‌حلّی زمینی برای این ناسازواریِ تراژیک رفتند. حال پس از آنکه قهرمان به واسطهٔ سرنوشت به قدرِ کافی عذاب دیده بود، پاداشی درخور را در قالبِ ازدواجی شکوهمند یا تکریم‌های الهی دریافت می‌کرد. قهرمانِ نمایش مبدّل به یک گلادیاتور شد که مردم گاه‌به‌گاه هنگامی که کاملاً درهم‌شکسته و سراسر پوشیده از زخم گشته بود، آزادی‌اش را به او می‌بخشیدند. در اینجا بود که فرایندهای *امداد غیبی* (deus ex machina) ظاهر گشتند تا جایگزینی برای تسلّیِ مابعدالطبیعی باشند.

قصدم این نیست که بگویم جهان‌بینیِ تراژیک تماماً به واسطهٔ جانِ توفندهٔ عناصرِ غیر دیونیسی نابود شده بود: ما تنها تا همین حد می‌دانیم که این جهان‌بینی می‌بایست از هنر به جهانِ زیرین گریخته باشد، یا به عبارتی به یک آیینِ سرّی تنزّل یافته باشد. لیک بادهای تسخیرگرِ این جانِ غیر دیونیسی وسیع‌ترین گستره‌های هستیِ هلنی را در نوردید، جانی که خود را در هیأتِ «صفای یونانی» بروز می‌دهد، صفایی که پیشتر از آن همچون سرورِ هستی‌شناسانه‌ای نابارور و کم‌توان یاد کردم. این سرخوشی در تضادّ با «خامیِ» شگفت‌انگیز یونانیانِ کهن قرار دارد (که پیشتر از آن سخن گفتیم)، که بر اساسِ مشخّصه‌های فرضی آن، می‌بایست به آن همچون شکوفاییِ فرهنگِ آپولونی و سر زدنِ آن از دلِ مغاکی تاریک بنگریم، همچون پیروزی بر رنج بُردن و خردِ رنج بُردن، که ارادهٔ هلنی از طریقِ آن قادر به انعکاسِ زیبایی می‌شود.

والاترین شکل از شکلِ دیگرِ «صفای یونانی»، یعنی نمونهٔ اسکندرانی، سرخوشی و شادمانیِ *انسانِ نظری* است. در این نمونه نیز صفاتِ ویژه‌ای مشابهِ آنچه کمی پیشتر از دلِ عنصرِ غیر دیونیسی استخراج کردم نمایان می‌گردد — این عنصر علیهِ خرد و هنرِ دیونیسی می‌جنگد، و در تلاش است که اسطوره را محو گرداند؛ و به جای تسلّی‌ای مابعدالطبیعی سازواری و توافقی زمینی و در حقیقت یک *امدادِ غیبیِ* (deus ex machina) شخصی را فرارو می‌نهد، یعنی خدای ماشین‌ها و بوته‌های آزمایش، یا نیروی جان‌های طبیعی، که در جهتِ خودبینی‌ای عالی‌تر بازشناخته و به‌کار گرفته می‌شوند. این عامل به اصلاحِ جهان از طریقِ معرفت و در حیاتی رهنمون‌شده به واسطهٔ دانش اعتقاد دارد، و این‌گونه به‌واقع در جایگاهی قرار می‌گیرد که انسانِ شخصی را در تنگ‌ترین حلقهٔ مسائلِ قابلِ حلّ گرفتار می‌سازد، حلقه‌ای که او از درونِ آن سرخوشانه می‌تواند به زندگی بگوید که: «من تو را می‌خواهم. تو ارزشِ شناخته شدن را داری.»

۱۸

این یک پدیدهٔ جاودان است: ارادهٔ حریص همواره راهی برای زنده نگاه داشتنِ موجوداتِ خود و سوق دادنِ آنان به زندگیِ بیشتر به واسطهٔ وهم و خیالی گسترش‌یافته بر تمامیِ چیزها پیدا می‌کند. یکی مفتونِ میلِ سقراطی به دانش و معرفت، و این وهم که به واسطهٔ آن می‌توان جراحتِ جاودانِ هستی را التیام داد می‌گردد؛ کسِ دیگر در حصارِ اغواگرِ زیبایی‌های هنری که در برابرِ چشمانِ او به غمّازی و عشوه‌گری مشغول‌اند گرفتار آمده، و دیگری نیز به تسلّیِ مابعدالطبیعی‌ای که حیاتِ جاودان در پسِ غوغای نمودها خلل‌ناپذیرانه جاری می‌گرداند مشغول گشته است، فارغ از اوهامِ شایع‌تر و حتّی تقریباً قدرتمندتری که اراده در تمامیِ دوران‌ها ظاهر می‌کند. در کلّ، این سه دسته از اوهام تنها مختصِ طبایعِ مستعد و والاتبار اند، کسانی که سنگینی و صعوبتِ هستی را خاصّه با بی‌رغبتی‌ای عمیق‌تر احساس می‌کنند، و مجبور اند به واسطهٔ فریبِ این محرّکه‌های دلپسند و پُر زرق‌وبرق از این بی‌رغبتی بگریزند. هر آن چیزی که ما با نامِ فرهنگ می‌شناسیم شاملِ این محرّکه‌ها می‌گردد: بسته به تناسب‌های بکارگرفته‌شده در این مخلوط، اساساً با سه نوع فرهنگِ *سقراطی*، *هنری* و *تراژیک* روبه‌رو هستیم — یا اگر خواسته باشیم نمونه‌هایی تاریخی را به‌کار بگیریم — یا با فرهنگی اسکندرانی، یا هلنی و یا بودایی مواجه خواهیم بود.

سرتاسرِ دنیای مدرنِ ما در شبکه‌ای از فرهنگِ اسکندرانی به دام افتاده است، و *انسانِ نظری* را به عنوانِ نمونهٔ آرمانیِ خود موردِ بازشناسی قرار می‌دهد، انسانی که مجهّز به عالی‌ترین قوای عقلانی است و در پیشگاهِ دانش به فعّالیّت مشغول است، و سقراط نمونهٔ اوّلیه و نیای او به شمار می‌رود. تمامیِ شیوه‌های آموزشی ما اساساً این نمونهٔ آرمانی را همواره در نظر دارند؛ هر هستیِ دیگری به موازاتِ این نمونهٔ آرمانی همچون شیوه‌ای از زندگی که تنها آن را روا دانسته‌ایم دوام آورده است، نه همچون چیزی که به آن مایل هستیم. از زمان‌های بسیار دور تا کنون، در معنایی کمی هراس‌انگیز، انسانِ فرهیخته تنها در هیأتِ دانشورانِ مدرسی وجود داشته است. حتّی هنرهای شاعرانه ما نیز می‌بایست از دلِ تقلیدهای

دانشورانه رشد می‌کرده‌اند، و حتّی در تأثیرِ پُراهمیّتِ قافیه نیز می‌بینیم که اَشکالِ شعریِ ما از دلِ تجربیاتِ تصنّعی رشد پیدا کرده‌اند که در واقع یک زبانِ دانشورانهٔ واقعی به شمار می‌رود، نه یک زبانِ بومی و طبیعی برای ما.

فاوست در نظرِ یک یونانیِ واقعی تا چه اندازه غیرقابلِ درک می‌بایست جلوه کرده باشد، انسانِ فرهنگِ مدرن که برای ما ذاتاً قابلِ درک است، کسی که با تمامِ قوا ناخشنودانه بر می‌آشوبد، همان فاوستی که میلِ شدید او به معرفت باعث می‌شود که خود را به ورطهٔ جادو و اهریمن در افکند. ما تنها می‌بایست برای مقایسه، او را کنارِ سقراط قرار دهیم تا متوجّه شویم که از انسانِ مدرن کم‌کم دارد زنگِ خطرِ مواجهه با مرزهای آن میلِ سقراطی برای دانش و معرفت به گوش می‌رسد، و اینکه او مشتاقِ کرانه‌هایی وسیع است، همان دریای متروکِ معرفت. وقتی گوته به اکرمان[۱]، با نظر به ناپلئون، اینچنین می‌گوید که: «آری دوستِ خوبِ من، نوعی زایایی در کنش‌ها نیز وجود دارد»[۲]، او دارد به شیوه‌ای خام و مسرورانه به ما گوشزد می‌کند که انسانِ غیر نظری در نگاهِ بشرِ مدرن همچون چیزی ممتنع و حیرت‌انگیز جلوه می‌کند؛ و این‌گونه بارِ دیگر به خردِ گوته نیاز است تا متوجّه شویم که یک چنین صورتِ عجیبی از هستی، قابلِ درک و در حقیقت معذور و قابلِ بخشش است.

و حال نیز ما نمی‌باید آنچه را که در زهدانِ این فرهنگِ سقراطی نهفته شده است از خود پنهان بداریم! خوش‌بینی‌ای که خود را قَدَرقدرت تصوّر می‌کند! به هر روی، وقتی میوه‌های این خوش‌بینی به بار بنشیند مردم نمی‌باید دچارِ حیرت و شگفتی شوند، یعنی وقتی یک جامعه که تماماً خمیرمایه‌ای از این فرهنگ را تا پایین‌ترین سطوحِ خود دریافت کرده، اندک‌اندک به واسطهٔ آشفتگی‌های بی‌بندوبارانه‌ای از امیال به لرزه در می‌آید، وقتی اعتقادِ به شادی‌ای زمینی برای هر شخص، و ایمان به یک چنین فرهنگِ معرفتیِ جهان‌شمولی، اندک‌اندک تبدیل به طلبِ مخاطره‌آمیز یک چنین شادیِ زمینیِ اسکندرانی‌ای و تمنّای یک امدادِ غیبیِ اوریپیدی شود!

افراد می‌بایست توجّه داشته باشند که: فرهنگِ اسکندرانی برای دوام آوردن در طولِ زمان نیاز به یک قشرِ برده دارد، لیک به واسطهٔ نظرگاهِ خوش‌بینانهٔ آن از هستی، ضرورتِ وجودِ یک چنین قشری خودبه‌خود از سوی آن نفی می‌شود، و این‌گونه است که وقتی تأثیرِ کلماتِ زیبایِ اغواگرانه و اطمینان‌بخشِ آن در بابِ «شرافتِ ابناءِ بشر» و «شرافتِ کار» ناپدید گشته است، اندک‌اندک به سمتِ تباهی‌ای هراسناک رهسپار می‌شود. هیچ چیز ترسناک‌تر از قشرِ بردهٔ بربر و نامتمدّنی نیست که یاد گرفته در بابِ هستیِ خویش همچون یک بی‌عدالتی بیندیشد، و در حالِ مهیّا شدن برای گرفتنِ انتقامِ نه تنها خود که تمامیِ نسل‌ها است.

در مواجهه با یک چنین طوفان‌های مخاطره‌آمیزی، کیست که با اطمینانِ کاملِ جرأتِ متوسّل شدن به دین‌های کم‌رمق و نیمه‌جانِ ما را داشته باشد، دین‌هایی که در بنیان‌های خود به ادیانی دانشورانه تنزّل یافته‌اند، به گونه‌ای که اسطوره، پیش‌زمینهٔ ضروریِ هر آیین و مذهبی، هم‌اکنون در همه‌جا از تأثیر باز ایستاده است، و حتّی در این حوزه نیز آن جانِ خوش‌بینانه که همین پیشتر از آن به عنوانِ ریشهٔ تباهیِ جامعه‌مان یاد کردیم، مسلّط گشته است.

این بلا و مصیبت همچنان که در آغوشِ انسانِ نظری آرمیده است، اندک‌اندک شروع به ایجادِ نگرانی برای انسانِ مدرن می‌کند، انسانی که در عینِ پریشان‌حالی به گنجینهٔ تجربیاتِ خود در بابِ راه‌های جلوگیری از خطر دست می‌یابد، بی آنکه خود به‌واقع به این ابزارها ایمان داشته باشد، و در عینِ آنکه اندک‌اندک نشانه‌هایی پیش از وقوع از نتایجِ خاصّی که

---

[۱] Johann Peter Eckermann یوهان پتر اکرمان (۱۸۵۴–۱۷۹۲)، شاعر و نویسندهٔ آلمانی، که بیشتر به‌خاطرِ مکاتباتی که در سال‌های پایانیِ عمرِ گوته با او داشت شناخته می‌شود . منظور نیچه در اینجا این است که در نگاهِ انسانِ آن دوره، زایایی تنها در بُعدِ نظر مطرح بوده، و گوته با شگفتی کنش‌ها را نیز واجدِ یک چنین کیفیّتی می‌داند — م.

[۲] بخشی از مکاتباتِ مارس ۱۸۲۸.

این وضعیّت برای او در پی دارد احساس می‌کند؛ شماری از طبایعِ عالی و وسیع‌الشمول با دوراندیشی‌ای فوق‌العاده آموخته‌اند که چگونه از ابزارِ دانش به منظورِ تعیینِ مرزها و در کلّ طبیعتِ محصورِ معرفت استفاده کنند، و در ضمنِ این فرایند، به طرزی قاطعانه مدعای دانش در بابِ وثاقت و اهدافی جهان‌شمول را موردِ ردّ و انکار قرار دهند. به واسطهٔ یک چنین شواهدی، آن وهم و خیالی که داعیه‌دارِ درکِ درونی‌ترین جوهرهٔ چیزها به یاریِ علّیّت است، برای نخستین بار آنچنان که هست موردِ بازشناسی قرار می‌گیرد.

شجاعت و خردِ ژرفِ *کانت* و *شوپنهاور* موفّق به کسبِ صعب‌ترین پیروزی گردید، پیروزی بر خوش‌بینیِ نهفته در طبیعتِ بنیادینِ منطق، که به نوبهٔ خود پایه‌های فرهنگِ ما را شکل داده است. در حالی که این منطق، بناشده بر اساسِ حقایقی جاودان (aeternae veritates) که خدشه‌ناپذیر تصوّر می‌شدند، معتقد بود که تمامیِ معمّاهای هستی را می توان موردِ بازشناسی و حلّ‌وفصل قرار داد، و فضا، زمان و علّیّت را همچون قوانینی تماماً بی‌قیدوشرط با جهان‌شمول‌ترین وثاقت در نظر گرفته بود، امّا کانت نشان داد که چگونه تمامیِ این‌ها تنها در خدمتِ ارتقای نمودهای محض، یعنی عملکرد مایا، به یگانه و عالی‌ترین واقعیّت، و جایگزینیِ آنها با درونی‌ترین و حقیقی‌ترین جوهرهٔ چیزها هستند، تا این‌گونه کسبِ معرفتِ حقیقی را نسبت به این جوهره ناممکن سازند، یا به تعبیر شوپنهاور، تا خوابِ شخصِ رؤیابین را بسی آرام‌تر و عمیق‌تر گردانند (*جهان همچون اراده و تصوّر*، **I**، ۴۹۸).

به واسطهٔ این بازشناسی، فرهنگی معرّفی شده است که به جرأت می‌توانم آن را همچون فرهنگی تراژیک توصیف کنم. در اینجا مهمّ‌ترین ویژگیِ متمایزکننده این است که خرد به عنوانِ عالی‌ترین غایت جایگزینِ دانش شده است، خردی که رَسته از منحرف‌سازی‌های وسوسه‌انگیزِ دانش، نگاه‌های تزلزل‌ناپذیرِ خود را به سوی تصویرِ جامع‌الاطرافی از جهان می‌چرخاند، و با احساسِ هم‌دردانه‌ای از عشق در تلاش است که در این جهان، رنجِ جاودان را همچون رنجِ شخصیِ خود به چنگ آورد. بیایید پیشِ خودمان نسلی را که با یک چنین تهوّری در نگاه‌اش پرورش یافته است تصوّر کنیم، با یورشی اینچنین قهرمانانه به سوی هر آنچه که غول‌آسا است؛ بیایید پیشِ خودمان گام‌های جسورانهٔ این کُشندگانِ اژدها را تصوّر کنیم، گستاخیِ متکبّرانه‌ای که با آن پشت به تمامیِ اصولِ اعتقاداتِ ضعف مرتبط به خوش‌بینی می‌کنند، تا آنکه بتوانند «با عزمی جزم زندگی کنند»[1]، مالامال و تمام. آیا برای انسانِ تراژیکِ این فرهنگ که خود را مهیّای هر آنچه جدّی و هراسناک است کرده، ضروری نخواهد بود خواست و ارادهٔ یک هنرِ تازه، هنرِ تسلّیِ مابعدالطبیعی، تراژدی، همچون هلنِ تروایی شخصی‌اش، و این‌گونه هم‌نوا با فاوست فریاد بر آوردن که:

با تمامیِ نیروی میل و ارادهٔ خویش، آیا نمی‌بایست
موزون‌ترینِ چیزها را به زندگی فرا خوانم؟

به هر روی، آن فرهنگِ سقراطی هم‌اکنون از دو جهت به لرزه در آمده است، و تنها با دستانی لرزان است که می‌تواند به عصای شاهانهٔ خطاناپذیری و وثاقتِ خویش در آویزد — نخست به واسطهٔ پیامدهای خویش، که بی‌شک خود نیز شروع به احساسِ آنها کرده، و دوّم آنکه دیگر قادر نیست خود را با اعتمادِ خامی که پیشتر به وثاقتِ جاودانیِ بنیان‌های خود داشت اقناع کند؛ منظرهٔ تأسّف‌باری است وقتی که می‌بینیم چگونه رقصِ تفکّر او پیوسته برای جذبِ اَشکال و صورت‌هایی

[1] به نقل از «اعترافاتِ عمومی» اثرِ گوته.

تازه مشتاقانه در تکاپو است، و چگونه پس از آن، همچون مفیستوفلس[۱] و لامیاهای[۲] اغواگر، به‌ناگاه با رعشه‌ای از آنها دست می‌کشد.

در حقیقت، این است نشانِ ویژهٔ آن «شکستگی»ای که همه عادت دارند از آن به عنوانِ بیماریِ ریشه‌ای فرهنگِ مدرن صحبت کنند؛ اینکه انسانِ نظری از پیامدهای کارِ خویش هراسناک است، و با ناخشنودی و عدمِ رضایت، دیگر جرأت این را ندارد که خود را به جریاناتِ یخی و هراسناک وجود بسپارد. او پریشان‌حال در امتدادِ ساحل بالا و پایین می‌دود. او دیگر نمی‌خواهد که چیزی را تمام‌وکمال داشته باشد، و خواهانِ هیچ تمامیّتی با تمامیِ خشونتِ طبیعیِ چیزها نیست. و همهٔ این‌ها حکایتگرِ آن است که شیوهٔ خوش‌بینانهٔ نگرش به زندگی تا چه اندازه او را نازپرورده بار آورده است. و در عینِ حال، او درک می‌کند که چگونه فرهنگی که بر اساسِ قواعدِ دانش بنا نهاده شده بود، وقتی شروع به *غیرمنطقی* شدن می‌کند می‌بایست مضمحل گردد، یعنی اینکه چگونه وقتی با پیامدهای کارِ خود روبه‌رو شد مجبور است عقبگرد کند.

هنرِ ما نمایانگرِ این پریشان‌حالیِ کلّی است: مردم بیهوده در تلاش اند که با استفاده از تقلید بر تمامیِ اعصار و طبایعِ عظیمِ زایا و بارور تکیه کنند؛ آنان بیهوده در تلاش اند که تمامیِ «ادبیاتِ جهان» را حولِ انسانِ مدرن گرد آورند، تا این‌گونه برای او تسلّی و همچنین جایگاهی در میانِ سبک‌های هنری و هنرمندانِ تمامیِ اعصار به ارمغان آورند، و تا این‌گونه او بتواند همچون رابطهٔ آدم با حیوانات، اسمی برای هر یک از آنها برگزینند. لیک با تمامِ این تفاصیل، او همچنان انسانی جاودان گرسنه باقی خواهد ماند، «منتقدی» بدونِ هیچ‌گونه شادی و قدرت، انسانی اسکندرانی که اساساً یک کتابدار و ویراستار است، و به واسطهٔ گردوغبارِ کتاب‌ها و اشتباهاتِ چاپی بیچاره‌وار نابینا می‌گردد.

۱۹

تعیین درونی‌ترین معنای این فرهنگِ سقراطی دقیق‌تر از هنگامی که آن را *فرهنگِ اپرا*[۳] می‌خوانیم میسّر نیست؛ چون این فرهنگِ سقراطی با خامیِ خاصِّ خود آمال و ادراکاتِ خویش را در این حوزه بیان کرده است، موضوعی که اگر پیدایشِ اپرا و مستنداتِ توسعهٔ آن را با حقایقِ جاودانیِ آپولونی و دیونیسی جمع کنیم، برای ما امری شگفت‌انگیز به نظر خواهد رسید.

نخست، *سبک‌های بازنمایانه*[۴] (stilo rappresentativo) و گفت‌آواز[۵] در اپرا را در ذهن تداعی می‌کنم. آیا می‌توان پذیرفت که این نوع موسیقیِ اپرا که تماماً نمودی خارجی یافته، و ناتوان از پرستش است، در عصری که موسیقیِ بی‌اندازه هیبت‌آور و مقدّس پالسترینا[۶] به یک‌باره سر بر آورده بود، با توجّهاتی مشتاقانه می‌توانسته مورد پذیرش قرار گیرد و محفوظ داشته شود، آنچنان که گویی باز–زایشی از هرگونه موسیقیِ حقیقی است؟ و از سویی دیگر، کیست که عطشِ انحراف‌جوی آن حلقه‌های فلورانسی و نخوتِ خنیاگرانِ دراماتیکِ آن را مسؤولِ یک چنین عشقِ ناگهانی و فزاینده‌ای به اپرا بداند؟ این واقعیّت که در عصری مشابه — و در حقیقت در میانِ مردمانی مشابه — به موازاتِ ساختارِ مطوّقِ هارمونی‌های

---

[۱] Mephistopheles مفیستوفلس در «فاوستِ» گوته بازنمودی از شیطان است.

[۲] Lamia لامیا نام دیگرِ لیلیت نخستین همسرِ آدم است. او در فاوست همچون یک زنِ زیبای اغواگر توصیف شده است.

[۳] در اینجا اپراهای سنّتیِ پیشا–واگنری مدّنظر است، نه «موسیقی–درام»های واگنریِ عصرِ نیچه.

[۴] این عبارت در واقع stile rappresentativo است، که به شکلِ قرنِ شانزدهمیِ گفت‌آواز اطلاق می‌شود.

[۵] Recitative گفت‌آواز سبکی از ارایه در اپرا به شمار می‌رود که در آن از ضرباهنگِ کلامِ معمول تقلید و اقباس می‌شود – م.

[۶] Giovanni Pierluigi da Palestrina جیووانی پیرلوئیجی دا پالسترینا (۱۵۹۴–۱۵۲۵)، موسیقی‌دانِ ایتالیایی، که به‌خاطرِ هارمونی‌های آوایی ترکیبیِ خود مشهور است.

پالسترینا که به واسطهٔ کلیّتِ مسیحیّتِ قرونِ وسطا توسعه یافته بود، عشقی وافر برای سخن گفتن به شیوه‌ای نیمه-موسیقایی برانگیخته شد — من یک چنین پدیده‌ای را تنها به واسطهٔ بعضی *گرایش‌های فرا-هنری* در طبیعتِ گفت‌آوازِ اپرا قابلِ توضیح می‌دانم.

این وضعیّت، برای شنونده‌ای که آرزو دارد جهان را به صورتِ ساز و آواز بشوند، خواننده‌ای که بیش از آنکه آواز بخواند سخن می‌گوید و تأثیراتِ حزن‌انگیز را در نیمه‌آوازِ خود شدّت می‌بخشد، می‌تواند موردی مناسب باشد. او از طریقِ تشدیدِ این عواملِ حزن‌انگیز فهمِ کلمات را ساده‌تر می‌گرداند، و این‌گونه به آن بخش از موسیقی که باقی مانده است قدرت می‌بخشد. خطرِ واقعی‌ای که هم‌اکنون او را تهدید می‌کند این است که امکان دارد در لحظه‌ای نابهنگام تأکیدِ اصلی را بر موسیقی قرار دهد، به گونه‌ای که تأثیراتِ حزن‌انگیزِ سخن و شفّافیّتِ کلمات ضرورتاً به‌یک‌باره ناپدید گردد. از سویی دیگر، او همواره در خود میلی شدید به رهاییِ موسیقایی و ارایهٔ چیره‌دستانهٔ صدای خویش احساس می‌کند. در اینجا است که «شاعر» به کمک او می‌آید، انسانی که به‌خوبی می‌داند چگونه می‌باید برای او فرصت‌هایی بسنده جهتِ حروفِ ندای غنایی و بازتکرارِ کلمات و جملات و مواردی مشابهِ آن را فراهم آورد، جاهایی که خواننده می‌تواند فارغ از کلمات در عناصرِ موسیقاییِ ناب بیارامد. این تناوبِ موجودِ میانِ گفتگوی عاطفیِ سریع که تنها نیمه‌آواز است، و حروفِ ندا که همگی آواز اند، و در قلبِ سبک‌های بازنمایانه جای می‌گیرد، و این تغییرِ ناگهانی و سریع جهتِ تحتِ تأثیر قرار دادنِ ادراک و تخیّلِ شنونده، و از سویی دیگر متأثّر ساختنِ حسّاسیّتِ موسیقاییِ او، امری کاملاً غیر طبیعی و در عینِ حال ذاتاً متعارض با برانگیزاننده‌های هنریِ دیونیسی و آپولونی است؛ که ما می‌بایست آن را به عنوانِ بنیانِ گفت‌آوازِ اپرا که خارج از تمامیِ غرایزِ هنری جای می‌گیرد در نظر بگیریم.

با تمامِ این تفاصیل، گفت‌آواز را می‌توان به عنوانِ مخلوطی از حماسه و اجرای غنایی تعریف کرد، البته در مفهومی دقیق‌تر، نه در قالبِ یک ترکیبِ درونیِ ثابت، که با یک چنین چیزهای ناهم‌گونی اساساً غیرقابلِ حصول است، بلکه به گونهٔ خارجی‌ترین شکل از جوش‌خوردگی، همچون قطعاتِ موزاییک، چیزی که نمونهٔ مشابهِ آن را در هیچ الگویی از قلمروی طبیعت و تجربه نمی‌توان یافت. لیکن مبدعانِ گفت‌آواز چنین دیدگاهی نداشتند. برعکسِ چنین دیدگاهی، آنان و هم‌عصرانشان بر این اعتقاد بودند که از طریقِ آن سبکِ بازنمایانه معمّای موسیقیِ باستان حلّ شده است، و تنها از طریقِ آن سبک می‌توان تأثیرِ غول‌آسای یک اورفئوس و آمفیون[1] و در واقع تراژدیِ یونان را شرح داد. این سبکِ تازه همچون رستخیزِ تأثیرگذارترین موسیقی، موسیقیِ یونانیانِ باستان، تلقّی گردید؛ در حقیقت، تحتِ تأثیرِ این تصوّرِ جهان‌شمول و کاملاً رایج که جهانِ هومری را همچون جهانی اوّلیه می‌نگریست، افراد می‌توانستند خود را غرق در این رؤیا کنند که آنان دیگرباره به بهشت‌های نخستینیِ بشر نائل آمده‌اند، اقلیم‌هایی که موسیقی می‌بایست ضرورتاً در آنها دارای آن عصمت، قدرت و خلوصِ گران‌مایه‌ای می‌بود که شاعران می‌دانستند چگونه باید از آن به طرزی تکان‌دهنده و تأثیرگذار در نمایش‌های شبانیِ خویش سخن بگویند.

در اینجا به درونی‌ترین توسعهٔ این سبکِ به‌واقع اصیل و هنریِ مدرن یعنی اپرا نگاه می‌اندازیم: نیازی قدرتمند بالإجبار یک هنر خلق می‌کند، امّا این نیاز از گونه‌ای غیرزیبایی‌شناسانه است، اشتیاقی است برای گونه‌های شبانی و روستایی، و اعتقاد به هستیِ نخستینیِ انسانِ نیک و هنرمند. در اینجا گفت‌آواز همچون زبانِ بازکشف‌شدهٔ آن انسانِ نخستینی، و اپرا همچون سرزمینِ بازکشف‌شدهٔ آن موجودِ شبانی یا موجود به طرزی قهرمانانه نیکو، عمل کرد؛ کسی که در عینِ حال در

[1] Orpheus, Amphion اورفئوس و آمفیون در اسطوره‌شناسیِ یونانِ باستان از موسیقی‌دانانِ فوق‌العاده بااستعداد به شمار می‌رفتند.

تمامیِ فعّالیّت‌های خویش دنباله‌روی یک برانگیزانندهٔ هنریِ طبیعی است، کسی که در هر آنچه می‌باید بیان کند دست‌کم چیزی برای خواندن دارد، به گونه‌ای که با کمترین تحریکِ عاطفی، بلافاصله با تمامِ توان شروع به آواز خواندن می‌کند.

حال این مسأله برای ما اهمّیّتی ندارد اگر انسان‌گرایانِ معاصر از این تصویرِ تازه آفریده‌شدهٔ هنرمندِ نابِ نخستینی برای جنگ علیهِ تصوّرِ کلیسای قدیم در بابِ بشر به عنوانِ موجودی ذاتاً ضایع و ازدست‌رفته استفاده می‌کردند، به گونه‌ای که اپرا همچون اصلِ برابرنهادِ انسانِ نیک فهمیده می‌شد، چیزی که در عینِ حال به واسطهٔ آن می‌توانستند شیوه‌ای برای تسلّیِ خویش در برابرِ بدبینیِ عصرشان بیابند، بدبینی‌ای که خشکه‌مقدّسانِ آن دوره با توجّه به عدمِ قطعیّت‌های هراسناکِ شرایطِ اجتماعی، شدیداً به آن متمایل بودند. تنها کافی است که متوجّه شویم چگونه جادوی واقعی و به تبعِ آن بنیانِ این صورتِ هنریِ تازه در ارضای یک نیازِ تماماً غیرزیبایی‌شناسانه، و تجلیلی خوش‌بینانه از انسان آن‌گونه که هست، و در شیوهٔ نگرشِ آن به انسانِ اوّلیه همچون یک انسانِ به طرزی طبیعی نیک و هنری، نهفته است. این قاعدهٔ اپرایی اندک‌اندک مبدّل به یک مطالبهٔ دهشتناک و تهدیدکننده گشته است، که با وجودِ جنبشِ سوسیالیستِ روزگارِ خودمان، دیگر نمی‌توانیم آن را نادیده بینگاریم. «انسانِ نیکِ اوّلیه» خواهانِ حقوقِ خویش است: چه دورنمای نخستینیِ نابی!

به موازاتِ این نکته، می‌باید تصدیقی روشن از این دیدگاهِ خود نیز داشته باشم که اپرا بر اصولی مشابهِ اصولِ فرهنگِ اسکندرانی بنا شده است. اپرا ثمرهٔ انسانِ نظری و انسانِ عامّیِ منتقد است، نه انسانِ هنرمند — یکی از قوی‌ترین حقایقِ تاریخِ هنر. در واقع، این خواستِ شنوندگانی ذاتاً غیرموسیقایی بود که مردم می‌باید پیش از هر چیز کلمات را بفهمند، به گونه‌ای که باز–زایشِ موسیقی تنها هنگامی انتظار می‌رفت که شیوه‌هایی از آواز خواندن کشف می‌گردید که بر اساسِ آن کلماتِ متن بر کنترپوان[1]، به همان شیوه که پرودگاری بر خادمینِ خویش حکومت می‌کند، حاکم باشند. چون به زعمِ آنان کلمات بسی والاتر از سیستم‌های هارمونیکِ ملازم بودند، درست به همان گونه‌ای که روح والاتر از جسم است. در شروعِ کارِ اپرا، با اتّحادِ موسیقی، انگاره و کلمه بر اساسِ ناپختگیِ غیر موسیقایی و آماتورگونهٔ موجود در این دیدگاه‌ها برخورد می‌شد. حتّی نخستین تجربیاتِ این نوع زیبایی‌شناسی نیز در حلقه‌های ممتازِ آماتورِ فلورانس توسّطِ شاعران و خنیاگرانِ مقیمِ آنجا صورت گرفت.

انسانی که از لحاظِ هنری بی‌مایه است برای خویش دقیقاً یک صورتِ هنری خلق می‌کند، چون او ذاتاً انسانی غیر هنری است. چرا که او هیچ درکی از اعماقِ دیونیسیِ موسیقی ندارد، و از برای خوشایندِ خود، قریحه و ذوقِ موسیقایی را مبدّل به بلاغتِ شفاهی و موسیقاییِ همه‌فهمی از عواطف در قالب سبک‌های بازنمایانه، و جلوه‌گری و غمّازیِ هنرِ آواز خواندن می‌کند؛ چون ناتوان از مکاشفه است، فنّی‌کاران و هنرمندانِ تزئینی را به خدمت می‌گیرد؛ چون هیچ تلقّی‌ای در بابِ چگونگی به دست آوردنِ جوهرهٔ حقیقیِ هنرمند در ذهن ندارد، پس به فراخورِ ذوقِ خود تصویری از «هنرمندِ اوّلیه» را در برابرِ خویش مجسّم می‌کند، یعنی تصویری از انسانی که وقتی به وجد می‌آید شروع به آواز خواندن و بیانِ سخنانِ موزون می‌کند. او خود را در عصری تصوّر می‌کند که در آن وجد و حال برای خلقِ ترانه و شعر کافی بود، آنچنان که گویی هر احساسی قادر به خلقِ چیزی هنری است. پیش‌زمینهٔ شکلگیریِ اپرا تلقّی‌ای غلط در بابِ فرایندِ آفرینشِ هنری است؛ یا به معنایی دقیق‌تر، این عقیدهٔ هنرِ شبانی که در هر انسانِ حسّاسی یک هنرمند وجود دارد. و به موازاتِ فحوای نهفته در این اعتقاد، اپرا را می‌توان بیانی برآمده آماتورهای غیر متخصص در هنر دانست، پدیده‌ای که قوانینِ خود را به واسطهٔ خوش‌بینیِ شادمانهٔ انسانِ نظری تحمیل می‌کند.

[1] Counterpoint کنترپوان اصطلاحی است در موسیقی که به معنای هماهنگیِ اصواتی است که دارای ضرباهنگ و زمینهٔ موسیقاییِ مستقلی نسبت به یکدیگر هستند — م.

اگر بخواهیم این دو تصوّری را که همین پیشتر به توصیفِ آنها پرداختم و در بنیان‌های اپرا دست‌اندرکار بوده‌اند در یک تلقّیِ واحد جمع کنیم، تمامیِ آنچه که می‌توانیم انجام دهیم سخن گفتن از *گرایشی شبانی در اپرا* است، و در این رابطه تنها چیزی که به آن نیازمندیم، شیوه‌ای است که شیلر برای بیان و توصیفِ خویش به کار بسته است. او بر آن است که طبیعت و نمونهٔ آرمانی یا باعثِ اندوه‌اند، هنگامی که موردِ نخست همچون چیزی از دست‌رفته و موردِ دوّم همچون چیزی دست‌نیافتنی بازنمایی می‌گردد، و یا اینکه هر دو باعثِ شادی و سرور اند، هنگامی که همچون چیزهایی واقعی بازنمایی می‌گردند. حالتِ نخست در مفهومی مضیّق‌تر خالقِ مرثیه است، و حالتِ دوّم در مفهومی وسیع‌تر خالقِ ترانه‌های شبانی. حال بلافاصله می‌توانیم نظری بر مشخصهٔ مشترکِ این دو اندیشه در پیداشِ اپرا بیندازیم، که در آنها پدیدهٔ آرمانی همچون چیزی دست‌نیافتنی و طبیعت همچون چیزی ازدست‌رفته ثبت نشده است.

بر اساسِ یک چنین احساسی، دورانی نخستینی برای انسان وجود داشته است، هنگامی که او بر قلبِ طبیعت آرمیده بوده، و در عینِ حال در یک چنین وضعیّتی از طبیعت، نمونهٔ آرمانی‌ای از بشریت را در نیکویی و هنرمندیِ نابِ نخستینی کسب کرده است. گفته شده بود که ما همگی از این انسان‌های بی‌نقصِ اوّلیه هبوط کرده‌ایم؛ در حقیقت، ما هنوز هم انگاره‌ای وفادار و بدونِ تغییر از آنان بودیم؛ فقط کافی بود که بعضی چیزها را به یاری کناره‌گیری‌ای داوطلبانه از دانشوری‌های زائد و فرهنگ‌های پُرتجمّل از خود بزداییم تا دیگر باره خود را در هیأتِ این انسان‌های اوّلیه بازشناسی کنیم.

انسانِ فرهیختهٔ عصرِ رنسانس به واسطهٔ تقلیدِ اپرایی خود از تراژدیِ یونان، مجالِ رجعت به سمتِ یک چنین هماهنگی‌ای میانِ طبیعت و نمونهٔ آرمانی، و همچنین به سمتِ واقعیّتی شبانی را برای خود فراهم کرد. آنچنان که دانته در اثرِ خویش از ویرژیل استفاده می‌کند[1]، او نیز برای رسیدن به دروازه‌های بهشت تراژدی را به‌کار گرفت، در حالی که از این نقطه به بعد، حتّی فراتر از این نیز گام برداشت، و از تقلیدِ صرفِ عالی‌ترین شکلِ هنریِ یونان به سوی «بازسازیِ تمامیِ چیزها»، به سوی کپی برابرِ اصلی از جهانِ هنریِ اصیلِ انسان رهسپار گردید.

چه طبیعتِ نیکو و مصمّمی در این تلاش‌های متهوّرانه وجود دارد، درست در آغوشِ فرهنگِ نظری! چیزی که آن را تنها می‌توان به واسطهٔ این ایمانِ آرامش‌بخش که «انسانِ ذاتی و جوهری» قهرمانِ جاودان فضیلتمند، و شبانِ جاودان نیلبک‌نواز و آوازه‌خوانِ اپرا است توضیح داد، کسی که در پایان همواره می‌باید خویش را آنچنان که هست باز بشناسد، کسی که بالأخره روزی می‌باید متوجّه شود که خود را برای دوره‌ای کوتاه گم کرده بوده است: این‌ها تنها ثمرهٔ آن خوش‌بینی است که در اینجا همچون ستونِ معطّر و وسوسه‌انگیزی از هوا، از اعماقِ جهان‌بینیِ سقراطی بر می‌خیزد.

در اینجا در میانِ مشخّصه‌های اپرا هیچ نشانی از آن دردِ مرثیه‌گونِ یک فقدانِ جاودان وجود ندارد، بلکه در آن تنها سرخوشیِ یک فرایندِ بازکشفِ جاودان وجود دارد، شادمانیِ آرامش‌بخشِ یک واقعیّتِ شبانی، که آدمی در هر لحظه صدقِ آن را لااقلّ برای خویشتن می‌تواند تصوّر کند. در این حالت، فرد ممکن است گاه دچارِ تردید شود که این حقیقتِ تصوّرشده چیزی جز یک ولنگاریِ خیال‌پردازانه و احمقانه نیست، که در آن هر فردی که قادر است آن را در برابرِ جدیّتِ هراسناکِ طبیعتِ حقیقی موردِ قضاوت قرار دهد، و آن را با صحنه‌های اوّلیه و واقعیِ طلیعهٔ بشر مقایسه کند، می‌توانسته این چنین با نفرت فریاد بر آورده باشد که: از این خیال خلاص شوید!

با این حال، خیالِ خامی است اگر تصوّر کنیم موجودِ عشوه‌گری همچون اپرا را تنها با یک فریادِ قدرتمند همچون یک شبح می‌توان فراری داد. هر آن‌کس که خواهانِ نابودیِ اپرا است می‌بایست متحمّلِ کشاکشی علیهِ سرخوشی و صفای

[1] در کتابِ «کمدیِ الهیِ» دانته، ویرژیل شاعرِ رومی راهنمای راوی در وادیِ دوزخ است، امّا وقتی راوی قدم در وادیِ برزخ و بهشت می‌گذارد می‌باید او را ترک گوید.

اسکندرانی شود، که اندیشهٔ محبوبِ خود را اینچنین خام‌دستانه در اپرا بیان می‌کند، و در واقع، اپرا صورتِ هنریِ حقیقیِ آن به شمار می‌رود. لیک از تأثیرِ صورتی از هنر که ریشهٔ آن به هیچ وجه در اقلیمِ زیبایی‌شناسی قرار نگرفته، بلکه بالعکس از سپهری نیمه‌اخلاقی در دلِ سپهرِ هنری ربوده شده است و اینگونه می‌تواند مردم را در باب بنیان‌های ترکیبی خویش گاه دچار فریب کند، چگونه هنری را می‌توان انتظار داشت؟

این موجودِ انگل‌وارِ اپرایی از چه عصاره‌ای جز شیرهٔ هنرِ حقیقی تغذیه می‌کند؟ آیا نمی‌توان اینچنین نتیجه‌گیری کرد که به واسطهٔ عشوه‌گری‌های شبانیِ اپرا و جلوه‌گریِ هنرهای اسکندریِ آن، عالی‌ترین رسالتِ هنر، موردی که حقیقتاً می‌بایست آن را رسالتی جدّی بخوانیم — یعنی حفظِ چشم‌ها از نظر کردن بر وحشتِ شب و نجاتِ شخص از تشنّج‌های ناشی از تکانش‌های اراده از طریقِ مرهمِ شفابخشِ اوهام — به گرایش به سمتِ فراغتی تهی و متشتّت تنزّل خواهد یافت؟ در یک چنین مخلوطی از سبک‌ها آنچنان که آن را به عنوانِ جوهرهٔ سبکِ بازنمایانه توصیف کردم، چه بر سرِ حقایقِ جاودانیِ دیونیسی و آپولونی خواهد آمد؟ جایی که موسیقی همچون رعیّت و لیبرتو[1] همچون ارباب انگاشته می‌شود، جایی که موسیقی به تن و لیبرتو به روح قیاس می‌شود، جایی که عالی‌ترین غایت در بهترین حالت به سوی یک تصویرگریِ توصیفیِ نغمات جهت‌گیری خواهد شد، به همان شیوه‌ای که پیشتر در دیتیرامب‌های نوینِ آتیک با آن روبه‌رو شدیم، جایی که موسیقی به‌کلّی از شأنِ حقیقیِ خود که همانا یک آینهٔ جهان‌نمای دیونیسی است به دور افتاده است، از این رو، در این وضعیّت تنها چیزی که برای آن باقی مانده است همچون حالتِ بردگیِ پدیده‌ها، تقلید از صورت‌های اصلیِ نمودها، و برانگیختنِ سرگرمی‌ای سطحی در فرایندِ بازیِ خطوط و نسبت‌ها است.

در بررسی‌ای دقیق، مشخّص می‌شود که چگونه تأثیرِ مهلکِ اپرا بر موسیقی با تمامیّتِ توسعهٔ مدرنِ موسیقی توأم می‌شود. خوش‌بینی‌ای که به طرزِ پنهانی در پیدایشِ اپرا دست‌اندرکار بوده است و جوهرهٔ فرهنگی که به واسطهٔ آن بازنمایی گشته است، با شتابی هشدارآمیز در عاری کردنِ موسیقی از جهانِ معناییِ دیونیسی خود و حک کردنِ هویتی به طرزی صوری مفرّح و سرگرم‌کننده بر آن موفّق بوده است. این دگردیسی را تنها می‌توان به چیزی همچون مسخِ انسانِ آیسخولی به قالبِ انسانِ شادمانِ اسکندرانی تشبیه کرد.

به هر روی، اگر در توضیحاتِ فوق توانسته باشیم به‌درستی ناپدید شدنِ جانِ دیونیسی را با دگردیسی و تباهیِ فوق‌العاده تکان‌دهنده بلکه شدیداً غیرقابلِ توضیحِ انسان یونانی پیوند زده باشیم، در این صورت چه امیدهایی می‌باید در ما زنده شود وقتی قطعی‌ترین نشانه‌های خوشایند، تضمین‌کنندهٔ *فرایندی معکوس* برای ما هستند، یعنی *رستخیزِ تدریجیِ جانِ دیونیسی* در عصرِ ما! امکان ندارد که قدرتِ الوهیِ هرکول تا ابد در اسارتِ پُر ناز و کرشمهٔ اومفالِ ناتوان و ازکارافتاده باقی بماند.[2] از دلِ بنیان‌های دیونیسیِ جانِ آلمانی نیرویی سر بر آورده است که هیچ اشتراکی با بنیادین‌ترین مفروضاتِ فرهنگِ سقراطی ندارد، چیزی که این مفروضات نه می‌توانند آن را تشریح کنند و نه توجیه؛ بلکه در عَوَض توسّطِ این فرهنگ و مفروضات‌اش همچون چیزی هراسناک و مبهم، چیزی ابرقدرت و متخاصم تجربه شده است — یعنی بیش از هر چیز، *موسیقیِ آلمانی*، در مفهومی که می‌باید از مدارِ خورشیدیِ مقتدرِ آن در ذهن داشته باشیم، از باخ گرفته تا بتهوون، و از بتهوون گرفته تا واگنر.

حتّی در بهترین اوضاع و احوال نیز، سقراط‌گراییِ روزگارِ ما که سخت تشنهٔ دانش است، دقیقاً چه حاصلی می‌تواند از این دیوِ سربرآورده از ژرفاهای پایان‌ناپذیر کسب کند؟ نه از طریقِ طیف‌های مشبّک و اسلیمیِ ملودی‌های اپرا و نه به یاریِ

[1] Libretto متنی که در یک اثرِ موسیقاییِ گسترش‌یافته همچون اپرا به کار گرفته می‌شود.

[2] در اسطوره‌های یونان هرکول از سوی زئوس وادار می‌شود که به مجازاتِ قتلِ ایفیتوس سه سال به بردگیِ اومفال (Omphale) در بیاید.

چرتکهٔ حساب‌وکتاب‌های فوگ[1] و دیالکتیک‌های کنترپوانی، هیچ قاعده و فرمولی آشکار نخواهد شد که افراد تحتِ روشناییِ سه‌قبضهٔ آن بتوانند این دیوِ سرکش را رام کنند و او را وادار به سخن گفتن نمایند. عجب منظره‌ای است وقتی زیبایی‌شناسانِ روزگارِ ما، با تورِ شکاریِ مخصوصِ خودشان، به آن نبوغِ موسیقایی که در برابرِ دیدگان‌شان با حیاتی فوقِ تصوّر جست‌وخیز می‌کند حمله‌ور می‌شوند و تلاش می‌کنند که او را به دام بیندازند، نبوغی که جنبش‌هایش نه بر اساسِ معیارهای متعالی مورد داوری قرار خواهد گرفت و نه بر اساسِ معیارهای زیباییِ جاودان. باید برای لحظه‌ای فردبه‌فردِ این حامیانِ موسیقی را هنگامی که به طرزی خستگی‌ناپذیر فریاد بر می آورند که «زیبایی! زیبایی!» از نزدیک موردِ وارسی قرار دهیم، تا ببینیم که آیا در این فرایند، آنان همچون فرزندانِ عزیزکرده و بصیرِ طبیعت، پرورش‌یافته در دامانِ زیبایی اند، یا اینکه بالعکس در جستجوی حُسنِ تعبیری فریب‌آمیز برای ناپختگیِ خویش و دستاویزی زیبایی‌شناسانه برای خشکی و سردیِ سنگدلانه‌شان هستند. در اینجا به طورِ مثال، اُتو یان[2] را مدِّ نظر دارم. لیکن انسان‌های دروغگو و ریاکار می‌باید از موسیقیِ آلمانی بر حذر باشند، چرا که در دلِ فرهنگِ ما این دقیقاً تنها موردِ ناب، بی‌غش‌ّ و جانِ آتشینِ پالاینده‌ای است، که تمامیِ چیزها در مداری دوگانه از دلِ آن و به سمتِ آن در حرکت اند، همچون موردِ مشابهی که در اصولِ هراکلیتوسِ بزرگِ اِفِسوس[3] مشاهده می‌کنیم: هر آنچه را که با نامِ فرهنگ، تعلیم و تربیت، و تمدّن می‌خوانیم، در نهایت می‌بایست به‌گونه‌ای در پیشگاهِ داورِ لغزش‌ناپذیرِ دیونیسوس قرار گیرد.

افزون بر این، بیایید به خاطر بیاوریم که چگونه جانِ *فلسفهٔ آلمانی* در کانت و شوپنهاور، که خود از سرچشمه‌هایی مشابه جریان می‌یابد، قادر به نابودیِ شادمانیِ خرسندانهٔ موجود در سقراط‌گراییِ علمی به واسطهٔ تعیینِ حدود و مرزهای آن بود، و چگونه به واسطهٔ این معیّن‌سازی توجّهی بی‌اندازه عمیق‌تر و جدّی‌تر به پرسش‌های اخلاقی و به هنر پایه‌گزاری شد، که به‌واقع می‌توانیم آن را در ادراکی مفهومی به عنوانِ *خردِ دیونیسی* توصیف کنیم. رازِ یگانگیِ میانِ موسیقیِ آلمانی و فلسفهٔ آلمانی به چه جایی جز شکلِ تازه‌ای از وجود می‌تواند اشاره داشته باشد، که در بابِ معنای آن تنها از طریقِ تأمّل بر بنیانِ مشابهت‌های آن با یونانیان می‌توان کسبِ اطّلاع کرد. چرا که برای ما الگوی یونانی یک چنین ارزشِ سنجش‌ناپذیری را دارا است، کسی که در مرزِ میانِ دو شکلِ متفاوت از وجود قرار می‌گیرد — که بر آن تمامیِ آن تحوّلات و کشمکش‌ها نیز به شکلی کلاسیک و آموزنده حکّ شده است، به استثنای آنکه وجودِ ما به این می‌ماند که گویی داریم دوره‌های شکوهمندِ هستیِ یونانی را به شکلی وارونه زیست می‌کنیم: مثلا اینچنین به نظر می‌رسد که گویی هم‌اکنون داریم از دوره‌ای اسکندرانی به سوی دوره‌ای تراژیک عقبگرد می‌کنیم.

و از سویی دیگر، این‌گونه احساس می‌کنیم که گویی زایشِ عصری تراژیک برای جانِ آلمانی تنها به معنای بازگشتِ او به خویشتن است؛ بازکشفِ مبارکِ خود پس از مدّت‌های مدیدی که نیروهایی شدیداً بدخیم از بیرون او را به بردگیِ اَشکالِ خویش در آورده بوده‌اند، آن جانِ آلمانی‌ای که تا آنجا که به شکل و فُرم مربوط می‌شود، در بربریّتی ناگزیر زیست کرده بوده است. و سرانجام امروز، پس از بازگشتِ او به خانه و سرچشمهٔ اصلیِ حیات‌اش، می‌تواند در آنجا جرأتِ گام‌زدن‌هایی جسورانه و آزادانه را در برابرِ مردمان به خود بدهد، بی آنکه یوغ‌های هدایتگرِ تمدّنِ رمانِسک را بر گردنِ خویش احساس کند. تنها اگر دریابد که چگونه می‌باید از مردمانی یگانه، یعنی یونانیان، آموخت؛ که اصلاً شایستگیِ یادگیری از آنان نیز خود افتخاری بزرگ و امتیازی قابل توجّه است. و چه زمانی بیش از امروز، این برجسته‌ترین مربّیان

[1] Fugue فوگ یک تکنیکِ موسیقاییِ کنترپوانی است که از دو یا چند آوا تشکیل شده، و بر یک تمِ اصلی که در ابتدا معرفی می‌شود و در ادامهٔ قطعه تکرار می‌گردد بنا نهاده شده است — م.

[2] Otto Jahn اُتو یان (۱۸۶۹–۱۸۱۳)، باستان‌شناس، لغت‌شناسِ کلاسیک، فیلسوف و منتقدِ موسیقی اهلِ آلمان. او یک ضد–واگنری بود و در دانشگاهِ بُن با ریچل مربّی و حامیِ نیچه واردِ یک نزاعِ آکادمیک شده بود.

[3] Ephesus موطنِ هیراکلیتوس فیلسوفِ ایونیایی، واقع در آسیای صغیر.

را نیاز داشته‌ایم؟ دوره‌ای که در آن در حالِ تجربهٔ باز–زایشِ تراژدی هستیم و در معرضِ خطرِ ندانستنِ موطن و بنیانِ آن و عدمِ شایستگیِ تشریحِ مقصد و فرجامِ قرار گرفته‌ایم.

۲۰

از جهاتی به واسطهٔ قضاوتِ داوری‌ای لغزش‌ناپذیر، شاید بتوان تعیین کرد که در چه عصری و توسّطِ چه افرادی جانِ آلمانی نیرومندترین چالش را برای آموختن از یونانیان تا به امروز تجربه کرده است، و اگر بتوان با اطمینان به این نتیجه رسید که این ستایشِ فوق‌العاده می‌بایست به پیشگاهِ والاترین چالش‌های فرهنگیِ گوته، شیلر و وینکِلمان[1] تقدیم شود، پس می‌بایست این مطب را نیز اضافه کرد که از آن زمان و دورهٔ مؤخّرترین پیشروی‌های آن نبرد، تلاش برای کسبِ فرهنگ و رسیدن به یونانیان به واسطهٔ مسیری مشابه به طرزِ درک‌ناپذیری ضعیف و ضعیف‌تر گشته است.

برای آنکه ناگزیر به نومیدیِ کامل از جانِ آلمانی نگردیم، آیا نمی‌بایست از تمامیِ این مواردِ گفته‌شده از بعضی جهاتِ مهمّ اینچنین نتیجه بگیریم که حتّی آن سلحشوران نیز موفّق به رخنه به درونِ هستهٔ جانِ هلنی و خلق علقه و پیوندِ پایداری از عشق میانِ آلمان و فرهنگِ یونانی نشده‌اند؟ حتّی بازشناسی‌ای ناآگاهانه از این شکست نیز در طبایعِ جدّی‌تر می‌تواند باعثِ این تردیدِ دلسردکننده شود که آیا پس از یک چنین اسلاف و گذشتگانی، آنان می‌توانند فراتر از کسانی که پیشتر در این مسیرِ فرهنگی گام نهاده‌اند حرکت کنند و اصلاً به اهداف و مقاصدِ خویش نائل شوند. به همین خاطر است که می‌بینیم از آن زمان به بعد، قضاوت در بابِ ارزشِ فرهنگیِ یونان به نگران‌کننده‌ترین شکلِ ممکن رو به تباهی نهاده است. می‌توان بیانِ حقیرانگاری‌هایی دلسوزانه را در طیف‌های گسترده‌ای از اردوگاه‌های روشنفکرانه و غیر روشنفکرانه شنید. و در گوشه‌ای دیگر نیز، یک سری بیاناتِ مطبوعِ بی‌اثر به زبان‌بازی در بابِ «هم‌سازیِ یونانی»، «زیباییِ یونانی» و «سرخوشیِ یونانی» مشغول اند.

و دقیقاً در حلقه‌هایی که افتخارشان می‌تواند این باشد که در جهتِ منتفع ساختنِ فرهنگِ آلمانی به طرزِ خستگی‌ناپذیری از بسترِ رودخانهٔ یونان به استخراج مشغول اند — در حلقهٔ آموزگارانِ مؤسّساتِ آموزشِ عالی — افراد به‌خوبی آموخته‌اند که چگونه با یونانیان به شیوه‌ای خیلی سریع و ساده به تفاهم برسند، تفاهمی که اغلب با فرو گذاردنِ آرمانِ هلنی و وارونه‌سازیِ کلّیِ اهدافِ مطالعاتِ کلاسیک همراه است. به طور کلّی، هر آن‌کس که در این حلقه‌ها، همچون بعضی تاریخ‌دانانِ طبیعی، تمامیِ هم‌ّوغمّ خویش را بر سرِ تبدیل شدن به مصحّحِ قابلِ اعتمادِ متونِ کهن و پژوهندهٔ ریزبینِ زبان نگذارده است، ممکن است که حتّی در تلاش باشد که روزگارِ کهنِ یونان را به موازاتِ سایرِ تاریخ‌های کهن به شیوه‌ای تاریخی، و در عینِ حال با پیروی از شیوه‌های نوشته‌های تاریخیِ دانشگاهیِ روزگارِ ما و حالاتِ خودپسندانهٔ آن، مورد کنکاش و پژوهش قرار دهد.

اگر به عنوانِ یک نتیجه‌گیری، قدرتِ حقیقیِ فرهنگیِ مؤسّساتِ آموزشِ عالی به طورِ قطع در گذشته نازل‌تر و ضعیف‌تر از امروز نبوده باشد، اگر روزنامه‌نگاران، بردگانِ کاغذینِ امروز، تا آنجا که به فرهنگ مربوط می‌شود، از هر جهت بر اساتیدِ فائق آمده باشند، و تنها چیزی که برای گروهِ دوّم باقی مانده است، مسخ‌شدگی‌ای است که اخیراً بسیار تجربه شده، و آنان را نیز، در معنای سبکِ روزنامه‌نگاران، همراه با «ظرافتِ پَرگونِ» این سپهر، همچون پروانگانی فرهیخته و سرخوش به تکاپو وا داشته است — پس برای آنانی که به این شیوه آموزش دیده‌اند و در این روزگار زندگی کرده‌اند، خیره شدن به

[1] Johann Joachim Winckelmann یوهان یواخیم وینکِلمان (۱۷۶۸–۱۷۱۷)، تاریخ‌دانِ هنر و دیرینه‌شناسِ اهلِ آلمان، که چهره‌ای تأثیرگذار در مطالعاتِ یونانِ کلاسیک به شمار می‌رود.

چیزی که تنها از طریقِ قیاس به ژرف‌ترین قواعدِ نبوغِ هلنی‌ای همچنان ادراک‌ناپذیر می‌توان آن را فهمید، یعنی احیای جانِ دیونیسی و باز–زایشِ تراژدی، می‌بایست تا چه اندازه چالش‌برانگیز و گیج‌کننده باشد.

در هیچ دورۀ دیگری سابقه نداشته است که آنچه به‌اصطلاح فرهنگ و هنرِ حقیقی خوانده می‌شود، نسبت به یکدیگر بیگانه‌تر و رمیده‌تر آنچه امروزه با چشمانِ خود شاهدِ آن هستیم بوده باشند. ما آگاه به این مسأله هستیم که چرا یک چنین فرهنگِ ضعیفی هنرِ حقیقی را خوار می‌دارد، چرا که واهمه دارد یک چنین هنری آن را به ورطۀ نابودی بکشاند. لیک بی‌شک پس از فرو کاهیده شدن به یک چنین وضعیّتِ نحیف و ظریفی، یک اسلوبِ فرهنگیِ تمام‌عیار، که همانا فرهنگِ سقراطی–اسکندرانی است، همچون فرهنگِ معاصرِ امروزِ ما، می‌بایست به سرحدِّ زندگانی و هستیِ خویش رسیده باشد.

وقتی قهرمانانی همچون شیلر و گوته موفّق به شکستنِ طلسمِ دروازه‌ای که به کوهستانِ جادوییِ هلنی راه می برد نمی‌گردند، وقتی علی‌رغمِ تمامیِ تلاش‌های دلاورانه‌شان، آنان به چیزی فراتر از آن نگاهِ مشتاقانه نرسیدند که ایفیگنیای[۱] گوته از سرزمین‌های بیگانۀ تائوریس بر کرانه‌های دریایی که به خانه منتهی می‌شد انداخت، در این صورت چه مایۀ امیدواری‌ای برای مقلّدانِ یک چنین قهرمانی باقی مانده است، جز آنکه از گوشه‌ای کاملاً متفاوت و بیگانه، که فرهنگِ گذشته هرگز آن را نیازموده است، دری به ناگاه بر پاشنۀ خود بچرخد – به معیّتِ آوای اسرارآمیزِ رستخیزِ موسیقیِ تراژدی.

اجازه ندهیم که کسی خدشه‌ای بر اعتقادِ راسخِ ما به باز–زایشِ قریب‌الوقوعِ روزگارِ کهنِ هلنی وارد آورد، چرا که این تنها جایی است که می‌توانیم در آن همچنان به نوسازی و اصلاحِ جانِ آلمانی از طریقِ جادوی آتشینِ موسیقی[۲] امیدوار باقی بمانیم. جز این از چه چیز دیگری می‌توان سخن گفت که در میانۀ پریشانی و فرسودگیِ فرهنگِ معاصر چشم‌اندازهایی امیدبخش را نسبت به آینده می‌تواند بر انگیزد؟ بیهوده در جستجوی ریشه‌ای یگانه، نیرومند و چندشاخه و مکانی با خاکِ سالم و حاصلخیز چشم می‌گردانیم: همه‌جا غبار است و شن و جمود و زوال. در اینجا، انسانِ محصور و نومید نمادی بهتر از «شوالیه با مرگ و اهریمن» را که دورر[۳] برای ما نقش کرده است نمی‌تواند بیابد، شوالیه‌ای زره‌پوش با نگاه‌هایی آهنین و سخت، که نیک می‌داند چگونه راه‌اش را در دلِ این مسیرِ دهشتناک پیدا کند، بی آنکه به واسطۀ هم‌نشینانِ وحشتناکِ خویش متزلزل شود، و در عینِ حال بدونِ هیچ امیدی، تنها با اسب و سگِ شکاری‌اش. شوپنهاورِ ما نیز یک چنین شوالیۀ دوررِی‌ای بود: او نیز فاقدِ هرگونه امیدی بود، لیک همچنان خواهانِ حقیقت. هیچ‌کس مثلِ او نیست.

لیک چه غیر منتظره و ناگهانی برهوتِ فرهنگِ واماندۀ ما که طرحی مبهم از آن را پیشتر ارایه کردم، با لمس شدن توسّطِ جادوی دیونیسی دچارِ تغییر می‌شود. تندبادی همه‌چیز را مستهلک، فاسد، مضمحل و منکوب می‌کند، و آنها را در ابرِ چرخانی از غبار فرو می‌پوشاند، و همچون یک کرکس آنها را رو به بالا از جا بر می‌گیرد. در عینِ حیرت و سرگشتگی، چشمان ما در جستجوی چیزهایی است که ناپدید گشته‌اند، به‌خاطرِ مشاهدۀ چیزهایی که گویی از حضیضِ ویرانی به سوی روشنایی‌های طلایی فرا پوییده‌اند، تماماً سرشار و سبزگون، مالامال از حیات و زندگی، سراسر بی‌پایان و مشحون از اشتیاق. و تراژدی در میانۀ این جوشش‌های زندگی، رنج و شادمانی آرام می‌گیرد؛ و با سروری هیبت‌انگیز به ترانه‌ای حزن‌انگیز از دوردست‌ها گوش می‌سپارد، که سخن از مادرانِ هستی می‌گوید که نام‌شان طنین‌انداز می‌گردد: وهم، اراده، محنت.

---

[۱] Iphigeneia ایفیگنیا دخترِ آگاممنون بود که پس از رهایی از مرگ، توسّطِ آرتمیس به عنوانِ کاهنِ معبدِ تائوریس (Tauris) گماشته شد.

[۲] اشاره به مفهومِ «موسیقیِ جادوییِ آتشین» در پردۀ سوّمِ اپرای Die Walküre واگنر دارد.

[۳] Albrecht Dürer آلبرشت دورر (۱۵۲۸–۱۴۷۱)، نقّاشِ آلمانی که به‌خصوص برای حکّاکی‌های خویش مشهور است.

آری دوستانِ من، هم‌پای من به حیاتِ دیونیسی و باز–زایشِ تراژدی ایمان بیاورید. دورهٔ انسانِ سقراطی به سر آمده است. تاج‌هایی از پیچک بر سر بگذارید، و شاخه‌هایی از تیرسوس به دست گیرید، و شگفت‌زده نشوید آن‌هنگام که ببرها و پلنگ‌ها ثناگویان سر بر آستانِ شما فرود می‌آورند. تنها اکنون است که می‌باید جسارتِ انسانی تراژیک بودن را به خود بدهید، چرا که قرار است به رهایی و نجات برسید. قرار است که دسته‌های آیینیِ دیونیسی را از هندوستان رو به سوی یونان راهبر شوید! خویشتن را مهیّای نبردی سخت کنید، لیک به معجزاتِ خدای خویش نیز ایمان داشته باشید!

۲۱

با بازگشت از این لحنِ فراخوانی و تهییج به سمتِ فضایی مناسبِ تأمّل، باز تکرار می‌کنم که ما تنها از یونانیان است که می‌توانیم آنچه را که یک چنین رستخیزِ ناگهانی و اعجازآوری در تراژدی برای بنیان‌های زندگیِ توده‌های مردم می‌تواند در بر داشته باشد بیاموزیم. این مردمانِ اسرارِ تراژیک هستند که در جنگ‌های پارسی[۱] به نبرد می‌پردازند، و به تبع آن، مردمانی که این جنگ‌ها را با استفاده از تراژدی همچون معجونی ضروری برای بازیابی و بهبودشان، به پیش می‌برند. چه کسی می‌توانست گمان برد که این مردمانِ خاصّ پس از چندین نسل برانگیختی از بُنِ جان به واسطهٔ نیرومندترین غَلَیان‌های دیوِ دیونیسی، هنوز هم دارای یک چنین برون‌ریزی‌های منظّم و نیرومندی از بسیط‌ترین احساساتِ سیاسی، و طبیعی‌ترین عواطفِ غریزی نسبت به موطنِ خویش، و تمایلاتی مردانه و اصیل برای نبرد خواهند بود؟

با وجودِ این، اگر همواره در هر برانگیختگیِ قابل‌توجهِ دیونیسی که محیط را تحتِ سیطرهٔ خود در می‌آورد، احساس کنیم که چگونه رهایی‌ای دیونیسی از قیودِ تشخّص در وهلهٔ نخست همچون محدودسازیِ هرچه‌بیشترِ غریزهٔ سیاسی و تا حدّی نوعی بی‌تفاوتی و حتّی خصومت آشکار می‌گردد، در آن صورت از سویی دیگر این مطلب نیز صحیح خواهد بود که آپولون، معمارِ ملت، نمایندهٔ نبوغِ اصلِ تشخّص است، و اینکه مفهومِ دولت و وطن بدونِ تصدیقِ فردیّتی شخصی دوام نخواهد آورد.

از تجربیاتِ بزمی تنها یک راه به بیرون برای مردم وجود دارد، مسیرِ بودیسم هندی، که با وجودِ اشتیاقی که به هیچی دارد، برای آنکه قابلِ تحمّل باشد، نیازمندِ آن وضعیّت‌های خلسه‌آورِ نادر همراه با صعودشان بر بلندای فضا، زمان و تشخّص است: درست همان‌گونه که این وضعیّت‌ها نیز به نوبهٔ خود فلسفه‌ای را اقتضا می‌کنند که به مردم می‌آموزد از بعضی اندیشه‌ها به منظورِ غلبه بر ملال و کسالتِ بی‌حدّوحصرِ شرایطِ میانگی استفاده کنند. در مواردی که برانگیزاننده‌های سیاسی مطلقاً معتبر شمرده می‌شوند، در عینِ حال برای مردم ضروری است که متمایل به مسیری با نهایت سکولاریزه‌سازی و رهایی نهادهای حکومتی شوند. پُراهمّیّت‌ترین و در عینِ حال هراسناک‌ترین نمونهٔ این وضعیّت امپراتوریِ رُم است.

یونانیان با قرار گرفتن میانِ هند و رُم، و ناگریز از اتّخاذِ تصمیمی وسوسه‌انگیز، در ابداعِ شکلِ سوّمی از اصالت و خلوصِ کلاسیک به توفیق دست پیدا کردند. البته خود نیز مدّتی طولانی از آن استفاده نکردند، و دقیقاً به واسطهٔ همین امر بود که آن را جاودان ساختند. اینکه محبوبان و عزیزکردگانِ خداوند زود می‌میرند امری همواره صادق است، لیک این نیز امری مسلّم است که آنان تا ابد در میانِ خدایان خواهند زیست. از همین رو، افراد به هیچ وجه نمی‌باید از چیزهای والا

---

[۱] در نبردهای پارسی نیروهای پارس دو بار به یونان حمله‌ور شدند، یک بار در سالِ ۴۹۰ و بارِ دیگر در سالِ ۴۸۰ پیش از میلاد؛ اردوکشیِ نخست به نبردِ ماراتن و اردوکشیِ دوّم به نبردِ دریاییِ سالامیس و نبردِ زمینیِ پلاتئا منجر شد. پیروزی در این نبردها نقاطِ اوجِ تجربیاتِ هلنیِ کلاسیک را رقم زد، به‌خصوص به‌خاطرِ روحیهٔ شجاعت و تعاونی که آنان در موقعیّتی خطیر و فائق‌ناآمدنی از خود نشان دادند.

و اصیل انتظار داشته باشند که در سختی و پایداریِ چرم آرام بگیرند؛ به عنوان مثال آن مشخّصه‌های سفت‌وسخت و ناپختۀ انگیختارهای ملّیِ رُم را به احتمال زیاد نمی‌توان از پایه‌های نظریِ ضروری برای کمال در نظر گرفت.

لیک اگر از خویشتن بپرسیم که چه داروی شفابخشی برای یونانیان در دورۀ عظیم‌شان این امر را ممکن ساخت که در عینِ داشتن نیروهای فوق‌العادۀ دیونیسی و برانگیزاننده‌های سیاسی، تمامیِ هم‌ّوغم‌ّ خویش را نه بر روی دغدغه‌های خلسه‌آمیز و نه بر روی پیگیریِ همه‌جانبه و فراگیرِ قدرت‌های جهانگیر و افتخاراتِ دنیوی قرار دهند، بلکه در عَوَض بتوانند به آن مخلوطِ شگفت‌انگیز برسند – درست به همان شیوه‌ای که شرابی مرغوب باعث می‌شود که فرد مزاجِ آتشین و اندیشمندانه را توأمان با یکدیگر تجربه کند – در آن صورت همواره می‌بایست قدرتِ عظیمِ تراژدی را در ذهن داشته باشیم، که سرتاسرِ زندگانیِ مردم را دچارِ برانگیختگی کرد، و با پالودن و تصفیۀ آن، رهایی و نجات را برایشان به ارمغان آورد. در وهلۀ نخست، ما متوجّهِ عالی‌ترین ارزشِ آن می‌شویم، وقتی آن‌گونه که با یونانیان روبه‌رو گردید، همچون جوهرۀ تمامیِ معجون‌های شفابخش و پیش‌گیری‌کننده در برابرِ ما ظاهر می‌گردد، همچون حَکَمی میانِ نیرومندترین و متلازماً محنت‌بارترین مشخّصه‌های انسان‌ها.

تراژدی عالی‌ترین وجدِ موسیقایی را به خود جذب می‌کند، به گونه‌ای که در رابطه با یونانیان و همچنین با ما، موسیقی را بلافاصله به اوجِ خویش می‌رساند. لیک پس از آن، اسطورۀ تراژیک و قهرمانِ تراژیک را در کنارِ موسیقی جای می‌دهد، و سپس او همچون تیتانی نیرومند، کلِّ جهانِ دیونیسی را بر پشت می‌گیرد و این‌گونه ما را از آن خلاصی می‌دهد. از سویی دیگر، تراژدی به واسطۀ اسطورۀ تراژیکِ مشابهی، در هیأتِ قهرمانِ تراژیک، نیک می‌داند که چگونه ما را از کششی حریصانه به سوی این هستی رهایی ببخشد، و با دستانی انذاردهنده سطحِ دیگری از وجود و لذّتی عالی‌تر را به ما یادآور می‌شود، وضعیّتی که قهرمانِ مبارزه‌گرِ تراژدی با دلشوره و نگرانی، نه از طریقِ پیروزی بلکه از طریقِ نابودی و اضمحلالِ خویش، خود را مهیّای آن می‌کند.

تراژدی میانِ وثاقتِ جهان‌شمولِ خود و شنوندۀ حسّاس به عناصرِ دیونیسی تمثیلی هیبت‌انگیز را – که همان اسطوره است – جای می‌دهد، و به واسطۀ آن این وهم را بر می‌انگیزد که گویی موسیقی فقط تأثیرگذارترین ابزارِ فرایندِ تولید است که به وسیلۀ آن می‌توان به جهانِ بی‌جانِ تجسّمیِ اسطوره حیات بخشید. با تکیه بر این فریبِ والا و متعالی، تراژدی حال می‌تواند اعضا و جوارحِ خویش را در رقص‌های دیتیرامبی به حرکت در آورد، و خویشتن را ناهشیارانه در دستانِ احساساتِ جذبه‌آمیزی از آزادی رها کند؛ و بدون این فریب، او هرگز جرأت نمی‌کرد که اینچنین از جوهرۀ موسیقی مشعوف شود.

اسطوره از ما در برابرِ موسیقی محافظت می‌کند، و در عینِ حال در مقابل، بلافاصله به موسیقی عالی‌ترین آزادی‌اش را می‌بخشد. و در پاسخ، موسیقی نیز به اسطورۀ تراژیک همچون هدیه‌ای متقابل مفهومِ مابعدالطبیعی‌ای آنی و متقاعدکننده می‌بخشد، مفهومی از آن نوع که کلمه و انگاره هرگز نمی‌تواند بدونِ این مشارکتِ یگانه به آن دست بیابند؛ و به‌خصوص از طریقِ موسیقی به تماشاگرِ تراژدی دلهرۀ عالی‌ترین شادی‌ها دست می‌دهد، که مسیرِ آن از دلِ ویرانی و نفی عبور می‌کند، به گونه‌ای که تماشاگر احساس می‌کند آنچه که او می‌شنود همچون پست‌ترین مغاکِ چیزها است که به آوایی بلند بر او فریاد بر می‌آورد.

در سطورِ اخیر شاید توانسته باشم بیانی موقّت و مقدّماتی از این اندیشۀ صعب را ارایه دهم، چیزی که تنها برای شمارِ اندکی از افراد فوراً قابلِ درک است، و در این جایگاهِ به‌خصوص نمی‌توانم از تهییجِ دوستان‌ام به تلاشِ بیشتر و درخواست از آنان، با نظر به نمونۀ یگانه‌ای از تجربیاتِ مشترک‌مان، برای آنکه خود را برای بازشناسیِ قاعده‌ای کلّی آماده سازند

خودداری کنم. با نظر به این نمونه، قصدم این نیست که به آنانی اشاره داشته باشم که در صحنه از انگاره‌های اجرا استفاده می‌کنند، یعنی سخنان و عواطفِ کسانی که در حالِ بازی هستند، و این‌گونه به یاریِ آن بتوانند به احساسِ موسیقی نزدیک‌تر شوند؛ برای هیچ‌یک از این افراد موسیقی همچون زبانی مادری سخن نمی‌گوید؛ و علی‌رغمِ تمامیِ این کمک‌ها، آنان چیزی فراتر از دالان‌های ادراکِ موسیقایی نمی‌توانند به پیش بروند، بی آنکه هرگز توانسته باشند شایستگیِ رسیدن به ژرف‌ترین زیارتگاه‌های آن را کسب کنند. بعضی از افرادی که این مسیر را در پیش می‌گیرند، همچون گروینوس[1]، حتّی موفّق به رسیدن به دالان‌ها نیز نمی‌شوند. نه، من تنها می‌بایست رو به کسانی کنم که رابطه‌ای بلافصل با موسیقی دارند، کسانی که زهدانِ مادریِ خویش را در آن می‌یابند، و پیوندِ خود را با چیزها منحصراً از طریقِ یک رابطهٔ موسیقاییِ ناآگاهانه حفظ می‌کنند. از این دست موسیقی‌دانانِ حقیقی، این سؤال را می‌پرسم: می‌توانید تصوّر کنید که شخصی قادر به درکِ پردهٔ سوّمِ «تریستان و ایزولده»[2] به طرزی ناب همچون یک جنبشِ سمفونیکِ عظیم باشد، بی آنکه یاری‌ای از کلمات و انگاره‌ها بگیرد، بدونِ خفگیِ ناشی از انبساطِ رعشه‌ناکِ بال‌های روح؟

انسانی که همچون موردِ ذکرشده گوش به درونی‌ترین غرفه‌های جهان سپرده است، همان کسی خواهد بود که در خویشتن میلی آتشین به هستی احساس خواهد کرد، هستی‌ای که همچون طوفانِ رعدآسایی از باران، یا ظریف‌ترین جویبارهای آبفشان، در تمامیِ شَرَیان‌های جهان جریان می‌یابد — آیا چنین انسانی به یک‌باره در هم نخواهد شکست؟ آیا او در حفاظِ شیشه‌ای رنج‌آورِ تشخّصِ بشریِ خویش، تاب آن را خواهد آورد که به پژواکِ فریادهای بی‌شمارِ مسرّت و محنت از «فضای بی‌کرانهٔ شبانگاهِ جهان» گوش بسپارد، بی آنکه در بحبوحهٔ این آمیزهٔ شبانی از ساختارهای مابعدالطبیعی، بدونِ معطّلی رو به سوی موطنِ نخستینیِ خویش پرّان شود. لیک اگر بتوان یک چنین کاری را همچون یک امرِ کلّی، و بدونِ انکارِ هویّتِ فردی، درک کرد چه؟ اگر بتوان یک چنین آفرینشی را بدونِ نابودیِ آفرینندهٔ آن به انجام رسانید چه؟ – راه‌حلِّ یک چنین تعارضی را در کجا خواهیم یافت؟

در اینجا اسطورهٔ تراژیک و قهرمانِ تراژیک اساساً تنها خود را همچون استعاره‌ای از جهان‌شمول‌ترین حقایقِ تمامیِ هستی در میانهٔ عالی‌ترین هیجانِ موسیقایی و خودِ موسیقی نمایان می‌کنند، وضعیّتی که تنها موسیقی می‌تواند به طورِ مستقیم دربارهٔ آن صحبت کند. لیک اگر ما موجوداتِ دیونیسی را به طرزی ناب تجربه کرده باشیم، در آن صورت اسطوره به عنوانِ یک استعاره عاری از هرگونه تأثیر خواهد شد، و ما هیچ بذلِ توجّهی به آن نخواهیم کرد. در این حالت، اسطوره حتّی برای لحظه‌ای نیز ما را از گوش فرا دادن به «کلّی پیش از وقوع» (universalia ante rem) باز نخواهد داشت. لیک در اینجا نیروی آپولونی سر بر خواهد آورد، و به مددِ ضمادِ شفابخشی از یک وهمِ شادمانه، خود را مهیّای بازیابیِ تشخّصی که تقریباً به‌کلّی از هم فروپاشیده است خواهد نمود. در اینجا به‌ناگه گمان خواهیم کرد که هنوز هم در حالِ مشاهدهٔ تریستان هستیم، وقتی گیج و بی‌حرکت از خود سؤال می‌کند که «ملودیِ کهن، این چه چیزی را در من زنده می‌کند» و آنچه که پیشتر همچون افسوسی تُهی از مرکزِ هستی در نظرمان جلوه کرده بود، حال تنها مایل است که با ما از چیزی همچون «دریای بی‌حاصل و تُهی» سخن بگوید. و آنجا که ما بی‌تابانه تصوّر می‌کردیم که در آستانهٔ جان دادن در غلیانِ درونی و خروشانِ احساساتِ خویش در عینِ داشتنِ پیوندی بسیار شکننده با هستی قرار داریم، هم‌اکنون چشم و گوش‌مان تنها متوجّهِ قهرمانی است که جاودانه مجروح گشته است، لیک هنوز جان نمی‌سپرد، با فریادهایی سرشار از نومیدی که «اشتیاق! اشتیاق! در مرگ هم اشتیاق! و جان ندادن برای همان اشتیاق!» و وقتی پیشتر، پس از یک چنین افراط و یک چنین تعدادِ بی‌شماری از زجرهای ویران‌کننده، سرور و شادمانیِ شیپورها، همچون

[1] Georg Gottfried Gervinus گئورگ گاتفرید گروینوس (۱۸۷۱–۱۸۰۵)، تاریخ‌دانِ ادبی و سیاسی اهلِ آلمان. نیچه از آثارِ او به‌خاطر عقل‌گراییِ خشکِ آنها و همچنین عقایدِ سیاسیِ لیبرالِ شخصِ او متنفر بود.

[2] Tristan and Isolde «تریستان و ایزولده» اپرایی اثرِ واگنر، که نخستین اجرای آن سالِ ۱۸۶۵ انجام شد.

عظیم‌ترین مصائب، دل‌هایمان را به درد می‌آوَرَد، آنجا میان ما و «این سرورِ فی‌نفسه» کوروِنالِ[۱] شادمان جای می گیرد، که رو به سوی کشتی‌ای کرده است که ایزولده را حمل می‌کند.[۲] اهمّیّتی ندارند که حسّ ترحّم تا چه اندازه قدرتمند به درون‌مان چنگ می‌اندازد، به هر روی، این ترّحم در معنایی خاصّ، ما را از رنجِ نخستینیِ جهان نجات می‌دهد، درست به همان گونه‌ای که تصویرِ نمادینِ اسطوره ما را از نگریستنی بی‌واسطه بر عالی‌ترین اندیشهٔ جهانی حفظ می‌کند، درست به همان گونه‌ای که اندیشه و کلمه ما را از برون‌ریزیِ نامحدودِ ارادهٔ ناخودآگاه مصون می‌دارد. به واسطهٔ فریبِ شگفت‌انگیزِ آپولونی، این‌گونه به نظرِ ما خواهد رسید که گویی خودِ امپراتوریِ موسیقی همچون جهانی تجسّمی در برابرمان نمایان گشته است، آنچنان که گویی در آن تنها سرنوشتِ تریستان و ایزولده شکل گرفته بوده، و در قالبِ تصاویر نقش بسته بوده است، آنچنان که از دلِ گویاترین و ظریف‌ترین مطالب.

این‌گونه است که عناصرِ آپولونی ما را از جهان‌شمولیّتِ دیونیسی رهایی می‌بخشند، و ما را به واسطهٔ اشخاص مسرور می‌گردانند. این عناصر احساساتِ برانگیختهٔ دلسوزانهٔ ما را به آنها ضمیمه می‌کنند، و به واسطهٔ آنها حسّ زیباییِ ما را که مشتاقِ اشکالی هیبت‌انگیز و عظیم است ارضا می‌کنند؛ این عناصر انگاره‌های حیات را در برابرِ دیدگانِ ما جلوه‌گر می‌سازند، و در ما فهمی عمیق و فکورانه از هستهٔ حیات که این انگاره‌ها در آن نهفته‌اند ایجاد می‌کنند. عناصرِ آپولونی به واسطهٔ نیروی عظیمِ انگاره، اندیشه، تعلیمِ اخلاقی و برانگیزشِ دلسوزانه و هم‌ذات‌پندارانه فرد را به فراسوی خود–ویرانیِ وجدآمیزش بر می‌کِشند، و جهان‌شمولیّتِ فرایندِ دیونیسی را از نظرِ او پنهان می‌دارند، و او را به یک چنین وهم و خیالی سوق می‌دهند که گویی او در حالِ تماشای تنها یک انگاره از جهان است — به عنوانِ مثال تریستان و ایزولده — و اینکه او *از طریقِ موسیقی* تنها قرار است که آن را ای بسا بهتر و درونی‌تر مشاهده کند. آن چه کاری است که از جادوی شفابخشِ آپولون بر نمی‌آید، اگر او قادر است در ما یک چنین وهم و خیالی بر انگیزد، به گونه‌ای که گویی عناصرِ دیونیسی به‌واقع در حالِ خدمت کردن به عناصرِ آپولونی هستند و قادر اند که تأثیراتِ آن را تشدید کنند — در حقیقت آنچنان که گویی موسیقی از اساس بازنمایی‌ای هنری از مضامینِ آپولونی بوده باشد؟

به واسطهٔ آن هم‌سازی و هارمونیِ ازپیش‌برقرارشده که میانِ درامِ بی‌نقص و موسیقیِ آن حکم‌فرما است، درام مقادیرِ بی‌اندازه‌ای از شفّافیّت و زنده بودن را کسب می‌کند، چیزی که درامِ شفاهی به طریقِ دیگری نمی‌تواند به آن دست بیازد. همان‌گونه که در خطوطِ ملودیک با تأثیرگذاریِ مستقل مشاهده می‌کنیم، تمامیِ اَشکالِ زندهٔ صحنه خود را در قالبِ وضوحِ خطوطِ منحنی در برابرِ دیدگان‌مان ساده‌سازی می‌کنند، همجواریِ این خطوط خود را در قالبِ تغییراتِ هارمونیک بر ما جلوه‌گر می‌سازد، تغییراتی که به ظریف‌ترین شکلِ ممکن با اجرای صحنه همچنان که به پیش می‌رود، هم‌نوا و هم‌دل است. در حینِ وقوعِ چنین فرایندی، ارتباطِ چیزها بلافاصله به شیوهٔ ملموسِ حسّی‌تری که هیچ‌گونه چیزِ انتزاعی‌ای را شامل نمی‌گردد برای ما محسوس می‌شود، همچنان که از طریقِ آن در می‌یابیم که تنها در قالبِ این روابط است که جوهرهٔ شخصیت و جوهرهٔ یک خطِ ملودیک خود را آشکار می‌سازد.

و هنگامی که موسیقی به این شیوه ما را وادار می‌سازد که با ژرفایی بیش از هر زمانِ دیگر بنگریم، و بازی‌های صحنه خود را در برابرِ دیدگانِ ما همچون تارِ عنکبوتِ ظریفی بسط می‌دهد، برای چشمانِ درون‌بینِ معنویِ ما جهانِ صحنه به همان اندازه که بی‌نهایت بسط پیدا کرده است، از درون نیز روشنایی بخشیده شده است. یک شاعرِ جهانی چه چیزی را می‌تواند هم‌عرضِ این فرایند ارایه دهد؟ شاعری که به واسطهٔ سازوکاری شدیداً نامتکامل و به روش‌هایی غیر مستقیم

[۱] Kurwenal کوروِنال از ملازمان و دوستانِ نزدیکِ ایزولده بود.

[۲] در پردهٔ سوّم اپرای «تریستان و ایزولدهٔ» واگنر، رسیدنِ کشتیِ ایزولده به قلعهٔ تریستانِ محتضر با استفاده از شیپورهای انگلیسی اعلام می‌شود، که کوروئال پس از شنیدنِ آنها به شادمانی می‌پردازد.

در تلاش است که به وسیلهٔ کلمه و اندیشه بسطِ درونیِ جهانِ شفّاف و زندهٔ صحنه و اشراقِ درونیِ آن را کسب کند. البته تراژدیِ موسیقایی نیز از کلمه استفاده می‌کند، امّا در عینِ حال می‌تواند پایهٔ بنیادین و زادگاهِ کلمه را در کنارِ آن جای دهد، و از درون دگردیسیِ کلمه را بر ما آشکار سازد.

لیک با وجودِ این، در بابِ فریبِ بازیِ نمایشی با همین قطعیّت می‌توان ادعا کرد که این تنها نمودی حیرت‌انگیز است، یعنی *وهم و خیالِ* آپولونی‌ای که پیشتر به آن اشاره شد، وهم و خیالی که به واسطهٔ تأثیرِ آن قرار است جوشش و تزایدِ دیونیسی را تسکین دهیم. در حقیقت، رابطهٔ میانِ موسیقی و درام اساساً معکوس و وارونه است — موسیقی اندیشهٔ بنیادین و اصلیِ جهان است، و درام تنها انعکاسی از این اندیشه است، سایه‌روشن و شبحی محصور.

هم‌دلی و نزدیکیِ میانِ خطِ ملودیک و شکلِ زنده، و همچنین میانِ هارمونی و روابطِ شخصیّت‌ها در آن شکل، در معنایی متضادّ با آنچه که وقتی به تراژدیِ موسیقایی می‌نگریم به نظرمان می‌رسد، حقیقت دارد. ما ممکن است شکل را به مرئی‌ترین شیوهٔ ممکن به برانگیختگی و جوشش در آورده، و از درون به آن روشنایی و حیات بخشیده باشیم، لیک با این حال همواره تنها یک نمود باقی خواهد ماند، که از آن هیچ معبری رو به سوی واقعیّتِ حقیقی و درونِ قلبِ جهان وجود ندارد. لیک موسیقی به آوایی رسا از این قلب سخن می‌گوید، و هر چند نمودهایی بی‌شمار از این نوع می‌توانند خود را در زیِ یک چنین موسیقی‌ای در بیاورند، اما هرگز جوهرهٔ آن را به‌تمامی کسب نخواهند کرد، بلکه همواره تنها انعکاسی خارجی از آن باقی خواهند ماند.

البته که در رابطهٔ پیچیدهٔ میانِ موسیقی و درام هیچ چیزِ مشخّص و روشنی وجود ندارد، و همه چیز به واسطهٔ تقابلِ کاملاً غلط و رایجِ میانِ روح و جسم آشفته گشته است. لیک به‌خصوص در میانِ زیبایی‌شناسانِ ما، همین ناپختگیِ غیر فیلسوفانهٔ این تقابل است که به طرزِ نامعلومی تبدیل به یکی از اصولِ عقایدِ شناخته‌شده و رایج گشته است، در حالی که گویی هیچ در بابِ تفاوتِ میانِ نمود و شیءِ فی‌نفسه نیاموخته‌اند، و باز به طرزِ نامعلومی، هیچ مایل نیستند که در این‌باره چیزی بیاموزند.

اگر یکی از نتایجِ تحلیلِ ما این باشد که عناصرِ آپولونی در تراژدی به برکتِ فریبی که ایجاد می‌کنند، به طرزی کاملاً پیروزمندانه بر بلندای عنصرِ نخستینیِ دیونیسیِ موسیقی سر بر می‌آورند، و آن را در جهتِ نیل به اهدافِ خویش یا همان عالی‌ترین وضوحِ دراماتیک به‌کار می‌گیرند، یک قیدِ احتیاطِ بسیار مهمّ نیز طبعاً در پی خواهد آمد: در بنیادی‌ترین نقطه، آن فریبِ دیونیسی از هم فروپاشیده و ویران می‌گردد. درام که به مددِ موسیقی با یک چنین وضوحِ روشنایی‌یافتهٔ درونی‌ای در قالبِ تمامیِ جنبش‌ها و اَشکالِ خویش در مقابلِ دیدگانِ ما بسط و گسترش می‌یابد، آنچنان گویی در حالِ تماشای پارچه در دستگاهِ نسّاجی وقتی ماکو به جلو و عقب حرکت می‌کند باشیم، تأثیراتِ خود را در هیأتی کلّی که *فراسوی تمامیِ آثارِ هنریِ آپولونی* قرار می‌گیرد بر جای می‌گذارد. در مجموع، در تأثیراتِ کلّیِ تراژدی عناصرِ دیونیسی تفوّقِ خویش را دگرباره باز می‌یابند. تراژدی با لحن و آهنگی پایان می‌یابد که هرگز نمی‌توان طنینِ آن را از اقلیم‌های هنرِ آپولونی شنید.

و در یک چنین وضعیّتی، وهمِ آپولونی آنچنان که هست خود را نمایان می‌کند، همچون حجابی که از زمانِ حیاتِ تراژدی تا کنون، تأثیراتِ اساساً دیونیسی را فرو پوشانیده است. لیک با این حال، این تأثیراتِ دیونیسی آنچنان نیرومند هستند که در پایان، خودِ درامِ آپولونی را نیز به سپهری سوق خواهند داد که در آن شروع به سخن گفتن با خردِ دیونیسی می‌کند، جایی که خویشتن، و مرئیّت و پدیداریِ آپولونیِ خود را انکار می‌کند. بنابرین می‌توان ارتباطِ پیچیدهٔ میانِ عناصرِ آپولونی و دیونیسی را در تراژدی به طرزی حقیقی به وسیلهٔ پیوندِ برادرانهٔ این دو الوهیّت نمادپردازی کرد: دیونیسوس به زبانِ

آپولون سخن می‌گوید، اما در پایان این آپولون است که به زبانِ دیونیسوس سخن خواهد گفت؛ و این‌گونه به عالی‌ترین غایتِ تراژدی و در کلّ هنر نائل خواهیم شد.

۲۲

یک دوستِ متوجّه و آگاه هم‌اکنون به شیوه‌ای ناب و شفّاف می‌بایست بر اساسِ تجربیاتِ شخصی‌اش یک تراژدیِ موسیقاییِ حقیقی را در ذهنِ خویش تداعی کند. گمان می‌کنم که من با بذلِ توجّه به هر دو جنبهٔ آن به یک چنین شیوه‌ای، توانسته باشم تعریفی از این تأثیر ارایه دهم، به‌گونه‌ای که او هم‌اکنون فهمیده باشد که چگونه می‌باید تجربیاتِ شخصی‌اش را برای خویشتن تفسیر کند. چرا که او در مواجهه با اسطوره‌ای که در برابرِ دیدگان او از پسِ حجابِ خارج می‌شود، به خاطر خواهد آورد که چگونه خود را برکشیده به گونه‌ای از دانای کلّ احساس کرده است، آنچنان که گویی قدرتِ بیناییِ چشمانِ او هم‌اکنون صرفاً نیرویی نیست که به سطوح بپردازد، بلکه قادر به رخنه در داخلِ چیزها نیز گشته است، و آنچنان که گویی به یاریِ موسیقی، او هم‌اکنون می‌تواند احساساتِ پرُجوش‌وخروشِ اراده، کشاکشِ انگیزه‌ها و طوفانِ فزایندهٔ شورها را در برابرِ دیدگانِ خویش به نظاره بنشیند، همچون چیزی که گویی به طرزی حسّی حاضر و موجود است، همچون مقادیرِ وافری از خطوط و اَشکالِ زندهٔ در حرکت؛ و بنابرین آنچنان که گویی او هم‌اکنون می‌تواند در ظریف‌ترین اسرارِ عواطفِ ناشناخته غوطه‌ور شود.

همچنان که او به عالی‌ترین تشدیدسازیِ غرایزش که رو به سوی شفّافیّت و دگردیسی جهت‌گیری کرده است آگاهی می‌یابد، در عینِ حال با یقینی برابر احساس می‌کند که این مجموعهٔ طولانی از تأثیراتِ هنریِ آپولونی آن کناره‌گیریِ شعف‌آمیزِ اندیشه‌ورزی‌های بی‌اراده را که پیکرتراش و شاعرِ حماسی، یا به عبارتی دیگر، هنرمندانِ اصیلِ آپولونی با آثارشان در او ایجاد می‌کنند با خود به همراه *ندارند*، اثری که همانا توجیهِ جهانِ تشخّص (individuatio) است که در قالبِ اندیشه‌ورزی و تأمّل حاصل شده، و نقطهٔ اوج و جوهرهٔ هنرِ آپولونی به شمار می‌رود. او به دگرچهرگیِ جهانِ صحنه می‌نگرد و در عینِ حال آن را انکار می‌کند. او قهرمانِ تراژیک را مقابلِ خویش در وضوح و زیبایی‌ای حماسی به چشم می‌بیند، و در عینِ حال از نابودیِ او التذاذ می‌یابد. او وقایعِ روی صحنه را تا درونی‌ترین هستهٔ آن درک می‌کند، لیک در عینِ حال شادمانه رو به سوی مواردِ ادراک‌ناپذیر رهسپار می‌گردد. او اَعمالِ قهرمان را توجیه‌شده، و عینِ حال هنگامی که این اَعمال موجباتِ نابودیِ ایجادکنندهٔ خود را فراهم آورند آنها را متعالی‌تر احساس می‌کند. او در مواجهه با رنج‌هایی که قرار است قهرمان با آنها روبه‌رو گردد به لرزه در می‌افتد، و در عینِ حال دقیقاً به واسطهٔ همین امر احساسِ پیش از وقوعی از یک شادیِ عالی‌تر و بسیار سرشارتر به او دست می‌دهد. در این زمان، او چیزهای بیشتر و ژرف‌تری را نسبت به هر زمانِ دیگر ادراک می‌کند، و در عینِ حال آرزو می‌کند که ای کاش نابینا بود.

از چه جایی جز جادوی *دیونیسی* می‌توان این افتراقِ اعجاب‌انگیزِ درونی و فروپاشیِ اوج و قلّهٔ آپولونی را کسب کرد، که در عینِ آنکه علی‌الظاهر احساساتِ آپولونی را تا سر حدِّ امکان به هیجان در می‌آورد، با این حال هنوز نیز می‌تواند این سرشاری و غنای هنرِ آپولونی را به خدمت خویش در آورد؟ اسطورهٔ تراژیک را تنها می‌توان به واسطهٔ هنرِ آپولونی همچون تصویری نمادین از خردِ دیونیسی فهمید. این عنصر دنیای نمودها را رو به سوی حدود و مرزهای خویش سوق می‌دهد، جایی که او خویشتن را انکار می‌کند، و دیگرباره در صددِ بازگشت به زهدانِ واقعیّتِ یگانه و حقیقی بر می‌آید، نقطه‌ای که به نظر می‌رسد هم‌نوا با ایزولده، سرودِ قوّانهٔ [مربوط به پرندهٔ قو] مابعدالطبیعیِ خویش را سر خواهد داد:

در خروش‌های توفندهٔ
دریاهای سرور،

در طنین آواهای
امواج معطّر،
در وزش‌های سراسریِ
نفس‌های جهان —
غرقه گشتن و فرو شدن،
بی‌خویشی و عدم –
عالی‌ترین خوشی.[۱]

این‌گونه ما به واسطهٔ تجربیاتِ شنوندهٔ به‌واقع زیبایی‌شناسانه، خودِ هنرمندِ تراژیک را به خاطر می‌آوریم، هنگامی که او همچون الوهیّتِ سرشار و پُرزرق‌وبرقی از تشخّص (individuatio)، اَشکال و صورت‌های خویش را می‌آفریند، در مفهومی که کارهای او را به‌سختی می‌توان «تقلیدی از طبیعت» پنداشت — و سپس هنگامی که برانگیزانندهٔ قدرتمندِ دیونیسیِ او، سرتاسرِ این جهانِ نمودها را فرو می‌بلعد، تا این‌گونه به ما مجال دهد که در پسِ آن و با ویرانیِ آن، احساسِ پیش از وقوعی از عالی‌ترین لذّتِ هنریِ اوّلیه را در زهدانِ یگانگیِ نخستینی تجربه کنیم.

البته زیبایی‌شناسانِ ما نمی‌دانند که دربارهٔ این سفرِ بازگشت به موطنِ اصلی‌مان چه بنویسند، دربارهٔ پیوندِ برادرانهٔ میان دو ایزدِ برادرِ هنر در تراژدی، همان‌گونه که چنین وضعیّتی در بابِ هیجاناتِ دیونیسی و آپولونیِ شنونده نیز برایشان صادق است، حال آنکه هرگز از هویّت‌یابیِ کشاکش‌های قهرمان با سرنوشت به عنوانِ ویژگیِ بنیادینِ تراژدی، پیروزیِ یک نظامِ اخلاقیِ جهانی، یا تصفیهٔ عواطفِ حاصل از تراژدی به ستوه نمی‌آیند. چنین تلاش‌های خستگی‌ناپذیری، این اندیشه را در ذهنِ من متبادر می‌سازد که ممکن است آنان در کلّ انسان‌هایی باشند ناتوان از هیجاناتِ زیبایی‌شناسانه، به گونه‌ای که وقتی از تراژدی چیزی می‌شنوند، ممکن است خود را همچون موجوداتی اخلاقی تصوّر کنند.

از روزگار ارسطو تا کنون، توضیحی در بابِ تأثیرِ تراژیک که بتواند آن را بر اساسِ مقتضیاتِ هنری و ظرفیت‌های زیبایی‌شناسانهٔ شنونده توجیه کند وجود نداشته است. گاه در بابِ ترس و ترحّم اینچنین گمان شده است که می‌بایست به واسطهٔ اقداماتی جدّی به سمتِ رهاسازی‌ای که تسکین و آرامش را در پی دارد سوق داده شود. زمان‌هایی نیز هست که از ما انتظار می‌رود به‌خاطرِ پیروزیِ اصول والا و نیک به واسطهٔ ایثارِ قهرمان، و تلقّیِ آن همچون نگرشی اخلاقی به جهان، احساسِ هیجان و تعالی بکنیم. و درست به همان‌گونه‌ای که شکّ ندارم برای انسان‌های بی‌شماری این و فقط این را می‌توان تأثیرِ تراژدی به شمار آورد، این موضوع نیز کاملاً برایم روشن است که این مردمان همراه با زیبایی‌شناسانِ تحلیل‌گرشان، هیچ چیزی از تراژدی به عنوانِ *هنری* برتر تجربه نکرده‌اند. تنقیهِ آسیب‌شناسانه یا تزکیهٔ ارسطویی که لغت‌شناسان مطمئن نیستند که می‌بایست آن را پدیده‌ای پزشکی به شمار آورند یا اخلاقی، احساسی قابل‌توجّه از گوته را بسیار در ذهنِ آدمی تداعی می‌کند. او می‌گوید «بدون یک علقهٔ آسیب‌شناسانهٔ زنده، هرگز موفّق به کار کردن بر روی هیچ‌گونه موقعیّتِ تراژیکی نبوده‌ام، از همین رو، ترجیح داده‌ام که به جای آنکه در جستجوی آن باشم از آن پرهیز کنم. آیا می‌توان این‌طور گفت که از میانِ شایستگی‌های باستانیان، یکی این بود که برای آنان بالاترین حدّ از عناصرِ حزن‌انگیز نیز تنها نمایشی زیبایی‌شناسانه به شمار می‌رفت، حال آنکه برای ما اگر قرار است چنین اثری خلق شود، حقیقتِ طبیعت نیز می‌بایست مدِّ نظر قرار گیرد؟»[۲]

---

[۱] این سطور بخش‌هایی از پردهٔ سوّمِ اپرای «تریستان و ایزولدهٔ» واگنر است.

[۲] نقل‌قولی از نامهٔ گوته به شیلر، دسامبرِ ۱۷۹۷.

حال پس از تجربیاتِ شگفت‌انگیزمان می‌توانیم به این پرسشِ ژرف پاسخِ مثبت بدهیم، هنگامی که در عینِ حیرت این تراژدیِ موسیقایی را به‌دقّت تجربه کرده‌ایم، که حقیقتاً چگونه بالاترین حدّ از عناصرِ حزن‌انگیز، در نهایت تنها می‌تواند بازی‌ای زیبایی‌شناسانه باشد. به همین خاطر است که مجالِ آن را یافته‌ایم که تصوّر کنیم تنها اکنون است که پدیدهٔ نخستینیِ تراژدی را می‌توان به طرزِ قابلِ قبولی تعریف کرد. هر آن‌کس که امروزه هنوز بر اساسِ آن تأثیراتِ جایگزینِ برآمده از سپهری فراسوی زیبایی‌شناسی به ارایهٔ توضیح می‌پردازد، و احساس نمی‌کند که به فراسوی فرایندهای اخلاقی و آسیب‌شناسانه ارتقا یافته است، می‌تواند به‌کلّی از طبعِ زیبایی‌شناسانهٔ خود قطعِ امید کند. به عنوانِ جایگزینِ بی‌زیانی از آن وضعیّت، می‌توان تفسیرِ شکسپیر به شیوهٔ گروینوس و تلاش‌هایی مجدّانه در جستجوی «عدالتِ شعری» را پیشنهاد کرد.

این‌گونه است که با باز–زایشِ تراژدی، *شنوندهٔ زیبایی‌شناسانه* نیز باز زاییده می‌شود، کسی که تا کنون عادتاً یک عَوَضِ عجیب به جای او در فضای تئاتر نشسته بوده است، با مطالباتی نیمه اخلاقی و نیمه دانشورانه – «منتقد». در سپهرِ او تا کنون همه‌چیز مصنوع بوده و صرفاً جلوه‌ای تطهیرشده از زندگی را آشکار می‌کرده است. در حقیقت، هنرمندِ اجراکننده در یک چنین وضعیّتی دیگر نمی‌دانست که با چنین شنونده و مخاطبی که رفتاری منتقدانه از خود بروز می‌دهد باید دست به انجام چه کاری بزند؛ از همین رو، همراه با درام‌نویس یا مصنّفِ اپرا که الهام‌گرانِ او بودند، پریشان‌حال به جستجوی آخرین باقی‌مانده‌های زندگی در این جانورِ پُرمدعا و سترون که ناتوان از لذّت بردن از زندگی بود بر آمد.

تا این لحظه، عامّهٔ مردم را این نوع «منتقدان» شامل می‌شده‌اند. به واسطهٔ سیستمِ تعلیم و تربیت و نشریات، دانش‌آموز، بچّه‌مدرسه‌ای و حتّی بی‌زیان‌ترین جانورِ مؤنّث نیز هم‌اکنون مهیّا گشته است که بدون هیچ‌گونه اطّلاعی، یک اثرِ هنری را به شیوه‌ای مشابه ادراک کند. طبایعِ والاتر در میانِ هنرمندان، در مواجهه با یک چنین توده‌های تماشاگری، بر نیروهای مذهبی و اخلاقیِ مهیّج، و خواستِ «جهان‌بینی‌ای اخلاقی» برای مداخله‌ای نیابتی حساب باز کرده‌اند، جایی که در حقیقت می‌بایست یک جادوی هنریِ نیرومند شنوندهٔ واقعی را مسحور خویش کرده باشد. و در کنارِ آن، درام‌نویسان در دلِ مسائلِ اجتماعی و سیاسیِ عصر به طرزی آنچنان زنده گرایشی باشکوه و دست‌کم مهیّج به وجود آوردند، که شنونده می‌توانست خستگیِ منتقدانهٔ خویش را به دستِ فراموشی بسپارد، و به خود اجاره دهد که هم‌سو با احساساتی مشابه با حالاتِ نظامی‌گرایانه و میهن‌پرستانه یا آنهایی که در مقابلِ میزِ سخنرانِ پارلمان یا حینِ صدورِ احکامِ قضاییِ جرایم و فجور شکل می‌گیرند حرکت کند. و آن بیگانگی و دورافتادگی از اهدافِ هنریِ حقیقی ضرورتاً گاه‌وبی‌گاه مستقیماً به فرهنگی تعصّب‌ورزانه منتج می‌شد.

لیک در همین زمان بود که تباهیِ پُرشتاب و فروبلعنده‌ای از همان گرایش که تا کنون در دلِ تمامیِ هنرهای مصنوع بروز کرده است سر بر آورد، به گونه‌ای که مثلاً این تلقّی که تئاتر را می‌بایست به عنوانِ نهادی برای تعلیم و تربیتِ اخلاقیِ مردم به‌کار گرفت، موضوعی که در زمانِ شیلر امری جدّی تلقّی می‌گردید، هم‌اکنون به دیدهٔ یادگارهای غیرقابلِ باوری از یک سیستمِ تعلیم و تربیت که متروک و جایگزین گشته است نگریسته می‌شد. همچنان که منتقد در تئاتر و کنسرت، خبرنگار در مدارس، و نشریات در جامعه قدرت می‌گرفتند، هنر به نازل‌ترین نوع از وسیلهٔ سرگرمی تقلیل یافت، و نقدِ زیبایی‌شناسانه همچون شیوه‌ای جهتِ ایجادِ همبستگی میانِ یک گروهِ اجتماعیِ پوچ، پراکنده، خودپسند، و فراتر از آن، به طرز رقّت‌انگیزی غیر اصیل به‌کار گرفته شد، که معنای آن را می‌توان به‌خوبی از طریقِ مَثَلِ خارپشت‌های شوپنهاور درک کرد؛[1] از همین رو، هرگز دوره‌ای وجود نداشته است که در آن مردم بسیار در بابِ هنر گپ زده باشند و بس اندک

[1] مَثَلی دربارهٔ جامعه‌پذیریِ انسان که در آن شوپنهاور دسته‌ای از خارپشت‌ها را در یک روزِ سرد در نظر می‌گیرد که در تلاش‌اند فاصله‌ای متناسب را از یکدیگر حفظ کنند: آنچنان نزدیک که یکدیگر را گرمی ببخشند، و آنچنان دور که مبادا یکدیگر را بگزند. این فاصلهٔ متناسب تعریف‌کنندهٔ آن چیزی است که در اجتماع به عنوانِ

دربارهٔ آن اندیشیده باشند. لیک آیا ما نمی‌توانیم با کسی نیز که قادر است خود را با بتهوون و شکسپیر مشغول کند ارتباط برقرار کنیم؟ بگذارید این پرسش را هر کسی بر اساسِ احساساتِ شخصی‌اش پاسخ دهد: در هر حال، فرد با پاسخِ خود تصوّری را که از واژهٔ «فرهنگ» در ذهن دارد آشکار خواهد کرد، البته به شرطی که اصلاً در پیِ پاسخ آن بر آید، و زبان‌اش از فرطِ شگفتی بند نیامده باشد.

در مقابل، بسیاری با توانایی‌های والاتر و به طرزی طبیعی پالوده‌تر، هر چند به شیوه‌ای که در بالا ذکر شد اندک‌اندک به سمتِ نامتمدّنان و بَربَرهای انتقادی نیز گرایش یافته‌اند، امّا می‌توانند از تأثیری به همان اندازه غیر منتظره که تماماً غیر قابل درک سخن بگویند، تأثیری از آن نوع که کاری همچون خلقِ موفّق‌آمیز و شادمانهٔ لوهِنگرین[1] بر آنان داشته است، جز آنکه احتمالاً فاقد دستی خواهند بود که بتواند آنان را با اندرز و تفسیر یاری کند؛ و این‌گونه آن حسِّ فوق‌العاده متفاوت و تماماً بی‌همتایی که در آن زمان آنان را به‌شدّت غافلگیر کرده بود، همچون نمونه‌ای یگانه و منفرد باقی ماند، و پس مدّتِ کوتاهی نورافشانی، همچون ستاره‌ای اسرارآمیز فرو مُرد. این آن لحظه‌ای است که آنان دلالت‌هایی مختصر از چیستیِ یک شنوندهٔ زیبایی‌شناسانه را کسب کردند.

۲۳

هر آن‌کس که می‌خواهد به طورِ دقیق خود را موردِ ارزیابی قرار دهد که تا چه اندازه به شنوندهٔ زیبایی‌شناسانهٔ حقیقی نزدیک است، و تا چه اندازه جزوی از جماعتِ سقراطی–انتقادی به شمار می‌رود، می‌تواند خالصانه از خویش در بابِ احساسی که موقعِ برخورد با *اعجازی* روی صحنه به او دست می‌دهد سؤال کند. به عنوانِ مثال، آیا او در این موقعیّت، در شعورِ تاریخی‌اش که خود را بر اساسِ یک علیّتِ روانشناسانهٔ سخت انتظام می‌دهد احساسِ بی‌احترامی می‌کند، یا آنکه با روحیه‌ای سخاوتمندانه برای اعجاز همچون چیزی که گویی در طفولیّت قابلِ درک است لیک در دیدهٔ او بیگانه می‌نماید امتیاز قائل می‌شود، و آیا اصلاً در کلِّ از چیزِ دیگری در این فرایند رنج خواهد بُرد؟

چرا که در حینِ انجامِ این کار، او قادر به ارزیابیِ این مسأله خواهد بود که در کلِّ تا چه اندازه قادر به فهمِ *اسطوره*، یا یک تصویرِ جهانیِ متمرکز است، تصویری که به عنوانِ اختصاری از نمود، بدونِ اعجاز ناتوان از فعّالیّت خواهد بود. به هر روی، محتمل است که هر فردی خویشتن را در آزمونی سخت به واسطهٔ روحِ انتقادی–تاریخیِ فرهنگ‌مان کاملاً ضایع‌شده احساس کند، به گونه‌ای که هستیِ پیشینیِ اسطوره را بتواند تنها با وجودِ چیزی دانشورانه و شماری انتزاعیّاتِ میانجی اعتبار ببخشد. به هر روی، هر فرهنگی بدونِ اسطوره از نیروی طبیعیِ خلّاقه و سالمِ خویش محروم خواهد شد: تنها افقی محصورشده با اسطوره است که می‌تواند یگانگیِ یک جنبشِ فرهنگیِ سرتاسری را تکمیل کند. تنها از طریقِ اسطوره است که تمامیِ قدرت‌های تخیّل و رؤیاهای آپولونی از سرگردانی‌های بی‌هدفِ خویش رهایی می‌یابند. انگاره‌های اسطوره می‌بایست دژبانانی ناپیدا، همه‌جا حاضر و دیوگون باشند که تحتِ مراقبت و توجّهِ آنان جانِ جوانسال به بلوغ می‌رسد، و آدمی به واسطهٔ نشانه‌های آنها زندگانی و کشمکش‌های خود را برای خویشتن تفسیر می‌کند. حتّی دولت نیز هیچ قانونِ نانوشته‌ای را قدرتمندتر از بنیانِ اسطوره‌ای که رابطهٔ آن را با مذهب، و رشدِ آن را از دلِ اندیشه‌های اسطوره‌ای تضمین می‌کند سراغ ندارد.

«مبادیِ آداب» شناخته می‌شود. شوپنهاور نتیجه می‌گیرد شخصی که به قدرِ کافی «گرمای درونی» دارد، می‌باید از جوامعِ انسانی دوری گزیند، تا نه رنجور شود و نه باعثِ رنجشِ دیگری گردد.

[1] Lohengrin لوهِنگرین، اپرایی اثرِ ریچارد واگنر در سالِ ۱۸۴۸.

و در کنارِ این نوع فرهنگِ اسطوره‌ای، بیایید انسان‌های انتزاعی را قرار دهیم، کسانی که بدونِ اسطوره هدایت شده‌اند، تعلیم و تربیتِ انتزاعی، آداب و رسومِ انتزاعی، قوانینِ انتزاعی و دولتِ انتزاعی. بیایید پرسه‌های نامنظّمِ تخیّلِ هنری‌ای را که به وسیلهٔ هیچ اسطورهٔ اسرارآمیزی مهار نشده است تداعی کنیم. بیایید فرهنگی را تصوّر کنیم که هیچ‌گونه بنیانِ نخستینیِ ثابت و مقدّسی ندارد، بلکه محکوم به آزمودنِ تمامیِ احتمالات و گذرانِ زندگی با رژیمِ غذایی کم‌مایه‌ای از تمامیِ فرهنگ‌ها گشته است — و این آن وضعیّتی است که هم‌اکنون با آن روبه‌رو هستیم، ثمرهٔ آن سقراط‌گرایی‌ای که هدف‌اش نابودیِ اسطوره است.

و حال انسانِ بدونِ اسطوره ظاهر می‌شود، که جاودان گرسنه، در دلِ تمامیِ اعصارِ گذشته، به کاویدن و حفّاری در جستجوی ریشه‌های خویش مشغول است، آنچنان که گویی برای یافتنِ آنها مجبور است در دلِ دوردست‌ترین اعصارِ باستانی به کاوش بپردازد. از نیازمندیِ عظیمِ تاریخیِ این فرهنگِ مدرنِ ناخشنود، گرد آمدنِ بی‌شمار فرهنگ‌های دیگر، و میلی فراگیر برای دانستن چه چیز آشکار گشته است، جز فقدانِ اسطوره، فقدانِ موطنِ اسطوره‌ای و زهدانِ مادریِ اسطوره‌ای؟

بیایید از خویشتن بپرسیم که آیا شوریدگیِ عجیب و پُرتک‌وتای این فرهنگ، چیزی جز دست‌وپا زدن‌های حریصانهٔ یک انسانِ قحطی‌زده برای غذا است — و کسی که هنوز هم می‌خواهد به یک چنین فرهنگی چیزی بیفزاید، حال آنکه هر آنچه این فرهنگ فرو می‌بلعد قادر به خشنود ساختنِ آن نیست، و در عینِ حال نیرومندترین و سالم‌ترین موادِ مغذّی نیز در برخورد با آن مبدّل به «تاریخ و انتقادگری» می‌شوند؟

ما حتّی می‌بایست دربارهٔ هستیِ آلمانی خود نیز دچارِ یأسی دردناک می‌شدیم، اگر پیشتر به طرز جدایی‌ناپذیری به شیوه‌ای مشابه با فرهنگِ آن در هم آمیخته بود، و در حقیقت اگر این دو مبدّل به واحدی یگانه شده بودند، آن‌گونه که به طرزی وحشتناک در فرانسهٔ متمدّن مشهود است. آنچه که مدّت‌هایی مدید لیاقت و شایستگیِ عظیمِ فرانسه را شکل داده است، و علّتِ برتری و تفوّقِ کلانِ آن بوده است — یعنی یگانگیِ وجودیِ مردم و فرهنگ — با نگریستن به آن، می‌بایست مایهٔ درودِ ما بر بختِ خوشِ خویشتن باشد که یک چنین فرهنگِ مشکل‌داری در هیأتِ فرهنگِ ما، تا کنون هیچ وجهِ مشترکی با هستهٔ والای هویّت و هستیِ مردمانِ ما نداشته است.

در عَوَض، امیدهای ما مشتاقانه به سوی این آگاهی و شناخت در حالِ سوق داده شدن است که در پسِ این حیاتِ فرهنگیِ پُرتشویش و تشنّج‌های فرهنگی‌ای که گاه‌وبی‌گاه به جنبش و تکاپو در می‌آیند، نیرویی دیرپا، ذاتاً تندرست و شکوهمند نهفته است، که تنها در لحظاتِ خطیر و سرنوشت‌ساز جرقهٔ حرکت‌هایی نیرومند را می‌زند، و در ادامه بارِ دیگر به رؤیاپردازی در بابِ رستخیزی در آینده می‌پردازد. از دلِ این مغاک بود که اصلاحاتِ آلمانی سر بر آورد: و در موسیقیِ هم‌سُرایانهٔ آن برای نخستین بار سبکِ آیندهٔ موسیقیِ آلمانی طنین‌انداز گشت. موسیقیِ هم‌سُرایانهٔ لوتر با همان ژرفا، شهامت، معنویّت، و خوبی و لطافتِ سرشاری که نخستین آوای دیونیسی از بوته‌های انبوه در طلیعهٔ بهار به هوا بر می‌خیزد طنین‌انداز گردید. و در پاسخ به آن، طنینِ رقیبی از صفوفِ منسجم و استوارِ گروه‌های دیونیسی برخاست، که می‌بایست بابتِ موسیقیِ آلمانی سپاسگزار آن باشیم — و همچنین بابتِ *باز–زایشِ اسطورهٔ آلمانی*!

می‌دانم که حال می‌باید رفیقِ هم‌دلی را که مرا دارد دنبال می‌کند برای تأمّلاتی تنهاوَش به جایگاهی ارجمند ببرم، جایی که او همسفرانی بس اندک‌شمار خواهد داشت. و با دل‌گرمی دادن، به او متذکّر خواهم شد که ما همچنان می‌باید به رهبرانی متوسّل شویم که راه را برای ما روشنایی می‌بخشند، یعنی یونانیان. تا این لحظه برای پالودنِ آگاهیِ زیبایی‌شناسانهٔ

خویش، آن دو انگارۀ ایزدی را از آنان اقتباس کرده‌ایم، که هر یک از آنها بر اقلیمِ هنریِ خاصِّ خود حکمفرما است، و با نظر به تراژدیِ یونان، به تشدیدسازی و ارتباطِ دوطرفۀ آن دو آگاهی پیدا کردیم.

انحطاطِ تراژدیِ یونان را می‌بایست به واسطۀ فروپاشیِ قابل‌توجّه آن دو برانگیزانندۀ هنریِ نخستینی در نظر گرفت، رویدادی که وقوعِ آن هم‌زمان با انحطاط و دگرگونیِ هویّتِ مردمانِ یونان بود — موضوعی که سخت ما را بر آن می‌دارد که در بابِ این مسأله که درهم‌تنیدگیِ بنیان‌های هنر و مردم، اسطوره و سنّت، و تراژدی و دولت تا چه اندازه ضروری و نزدیک است به تأمّل و مداقّه بپردازیم.

انحطاط و سقوطِ تراژدی در عینِ حال انحطاطِ اسطوره نیز بود. تا آن موقع، یونانیان به طرزی غریزی وادار شده بودند هر آنچه را که در دلِ آن زیسته بودند بلافاصله به اسطوره‌هایشان پیوند دهند — و در حقیقت مجبور شده بودند که تجربیاتِ زندگی‌شان را تنها از طریقِ این پیوند و رابطه درک کنند. در طیِّ این فرایند، حتّی مؤخرترین زمانِ حال نیز می‌باید در نظرِ آنان به یک‌باره *تحتِ لوای ابدیّت* (sub specie aeterni) جلوه کرده باشد، و از این رو در معنایی خاصّ، همچون چیزی فرا–زمانی. لیک به هر روی، دولت و هنر هر دو به یک اندازه در این جریانِ بی‌زمانی غوطه‌ور گشتند، تا این‌گونه در آن محملی برای رهایی از سنگینی و وَلَعِ لحظه بیابند. یک ملّت — و بر همین اساس، یک شخص — تنها تا اندازه‌ای می‌تواند دارای قدر و منزلت باشد که بتواند اَعمال و تجربیاتِ خویش را منقّش به نشانِ جاودانگی سازد، چون این‌گونه او گویی سنگینیِ بارِ هستی را از دوشِ خود برداشته است، و می‌تواند یقینِ درونی و ناآگاهانۀ خویش در بابِ نسبیّتِ زمان و حقیقت، یا همان معنای مابعدالطبیعیِ حیات را، نمایان سازد.

وقتی مردمانی شروع به شناختِ خویش به شیوه‌ای تاریخی می‌کنند و تمامیِ استحکامات اسطوره‌ای اطراف‌شان را در هم می‌شکنند، پدیده‌ای کاملاً متفاوت روی می‌دهد. این جریان همواره متلازم با یک سکولارسازیِ گریزناپذیر و جدایی از مابعدالطبیعۀ ناآگاهانۀ هستیِ پیشینیِ آن و تمامیِ پیامدهای اخلاقی‌اش است. هنرِ یونان به‌خصوص تراژدیِ یونان بیش از هر چیز نابودیِ اسطوره را مهار می‌کرد: این‌ها می‌بایست نابود می‌شدند تا آنکه مردم بتوانند منفصل از خاکِ موطنِ خویش و بی لجام و مهار در برهوتِ تفکّرات، رسوم و اَفعال زندگی کنند.

لیک هم‌اکنون نیز آن برانگیزانندۀ مابعدالطبیعی هنوز در تلاش است که، هر چند به شکلی کم‌مایه‌تر، یک دگردیسی را برای خویشتن در سقراط‌گراییِ دانش که خود را رو به سوی حیات سوق می‌دهد بیافریند. لیک در مراحلِ اوّلیه، این برانگیزاننده تنها به جستجویی پُرتک‌وتا منتج می‌شود که اندک‌اندک خود را در ملغمه‌ای از اسطوره‌ها و خرافات که از سرتاسرِ جهان بر یکدیگر انباشته شده‌اند گم خواهد کرد؛ ملغمه‌ای که فرهنگِ هلنی با قلبی ناخشنود در میانۀ آن جای گرفت، تا آنکه بالأخره فهمید چگونه آن تب‌وتاب را در پسِ نقابی از سرخوشی و چشم‌پوشیِ یونانی همچون گراکولوس (یونانیِ کوچک) پنهان بدارد، یا آنکه خود را در شماری از خرافه‌های پُرابهام شرقی و غیرِ آن غوطه‌ور سازد.

به شکلی واضح و روشن، از زمانِ رستخیزِ روزگارِ کهنِ اسکندرانی–رُمی در قرنِ پانزدهم، و پس از یک وقفۀ طولانی که توصیفِ آن مشکل می‌نماید، ما همواره به این وضعیّت نزدیک‌تر شده‌ایم. بر بلنداها نیز در «عصرِ حاضر» همان چیزها را می‌یابیم، همان میلِ وافر برای دانش و معرفت، همان شادمانیِ سیری‌ناپذیری در کشف، همان سکولارسازیِ شدید، و به موازاتِ آنها یک پرسۀ خانه‌به‌دوشانه، و ازدحام‌هایی حریصانه بر سرِ میزهای بیگانه، آرمان‌سازی‌ای بی‌باکانانه از زمان حال، یا رویگردانی‌ای بی‌روح و منفعلانه با نگرش هر چیز *از منظری سکولار* (sub specie saeculi). این نشانه‌های مشابه ما را به ظنِّ فقدان‌هایی مشابه در قلبِ این فرهنگ سوق می‌دهد: نابودیِ اسطوره. به نظر نمی‌رسد که پیوند زدنِ یک اسطورۀ بیگانه بدونِ ایجاد خسارت‌هایی جبران‌ناپذیر برای درخت در طیِّ این فرایند، بتواند موفّقیّتِ دنباله‌داری در

پی داشته باشد. شاید هم در عینِ حال، این درخت تا آن اندازه نیرومند و سالم باشد که پس از کشاکشی مهیب بتواند این عنصرِ بیگانه را از خود جدا کند، امّا معمول است که در یک چنین شرایطی می‌بایست رنجور و پژمرده گردد یا به حیاتِ خود در وضعیّتی مریض‌گونه ادامه دهد.

ما آنچنان به هستهٔ نیرومند و نابِ هستیِ آلمانی باور داریم که به خود جرأت می‌دهیم که به طوری ویژه از آن انتظارِ زدودنِ آن عناصرِ بیگانهٔ سخت پیوندزده‌شده را داشته باشیم، و بازگشتِ جانِ آلمانی را در مسیرِ خود به آگاهی و شناخت از خویشتن امری متحمل بپنداریم. شاید عدّه‌ای گمان کنند که این جان می‌بایست کوششِ خویش را با زدودنِ عناصرِ رُمی شروع کند، چرا که این‌گونه می‌تواند در قالبِ شجاعتِ پیروزمندانه و شکوهِ خونین نبردِ اخیر به آمادگی و دل‌گرمی‌ای بیرونی دست پیدا کند. لیک در قالبِ این کوشش‌های رقابتی همواره می‌باید نیازمندی‌های درونی جستجو شوند تا این‌گونه بتوانند سزاوارِ طلایه‌دارانِ والای این مسیر باشند، سزاوارِ افرادی همچون لوتر و هنرمندان و شاعرانِ بزرگِ ما.

لیک به هیچ روی اجاره ندهید که او باور پیدا کند که می‌تواند یک چنین نبردهایی را بدونِ خدایانِ موطنِ خویش، بدونِ سرزمینِ اسطوره‌ای خویش، و بدون «بازگردانیِ» تمامیِ چیزهای آلمانی به انجام برساند! و اگر انسانِ آلمانی مردّدانه در جستجوی رهبری که او را دگرباره به موطنِ دیرینِ خویش باز می‌گرداند می‌بایست به اطراف چشم بچرخاند، موطنی که شاهراهِ رسیدن به آن را دیگر به‌سختی به یاد می‌آورد — پس در این صورت اجازه دهید که به آوای دلکش و اغواگرِ پرندهٔ دیونیسی که معلّق بر بلندای او در تلاش است راه را به او بنماید گوش فرا دهد.[1]

۲۴

در میانِ تأثیراتِ هنریِ ویژهٔ تراژدیِ موسیقایی، می‌باید بر وهمی آپولونی که از طریقِ آن قادر خواهیم بود که از یگانگیِ وجودیِ بلافصل با موسیقیِ دیونیسی رهایی بیابیم تأکید داشته باشیم، در عینِ آنکه هیجانِ موسیقاییِ ما می‌تواند خود را در سپهری آپولونی و یک جهانِ مرئیِ میانه که خود را حایل قرار می‌دهد تخلیه کند. با انجامِ این کار، گمان خواهیم کرد صرفاً به واسطهٔ یک چنین تخلیه‌ای، متوجّه شده‌ایم که چگونه آن جهانِ میانیِ اجرای صحنه‌ای یا در معنای معمولِ آن درام، تا حدودی از داخل مرئی و قابلِ درک گشته است، به شیوه‌ای که در تمامیِ گونه‌های دیگرِ هنرِ آپولونی غیر قابلِ دسترس است؛ تا آنکه بالأخره وقتی عناصرِ آپولونی گویی به واسطهٔ جانِ موسیقی سرشار شده و تعالی یافته‌اند، ناگزیر بر بالاترین تشدیدسازیِ نیروهای آن و در نتیجه، در دلِ پیوندِ برادرانهٔ میانِ آپولون و دیونیسوس، بر اوجِ غایت‌های هنریِ آپولونی و دیونیسی، صحه بگذاریم.

البته باید توجّه داشت که انگاره‌های آپولونیِ طرح‌ریزی‌شده به وسیلهٔ این اشراقِ درونیِ به‌خصوص از طریقِ موسیقی، تأثیراتی را که مختصِ انواع کم‌مایه‌تری از هنرِ آپولونی است ایجاد نمی‌کنند، آنچه را که در انواعِ حماسی یا مرمرینه‌های پویا مشاهده می‌شود، و چشمانِ متأمّل و اندیشه‌ورز را رو به سوی سُرورِ ساکن و آرامی که در جهانِ تشخّص حکمفرما است سوق می‌دهد؛ با وجود آنکه پویایی و شفّافیّتِ بیشتری در اینجا حکمفرما است، این نوع تأثیر را نمی‌توان در آن به دست آورد.

ما نظری بر درام انداختیم، و با نگاهی نافذ، راهِ خویش را به سوی جهانِ متغیّر و درونیِ انگیختارهای آن گشودیم — و با وجودِ این، گویی برای ما تنها حکمِ تصویری تمثیلی را داشت که از کنارِ ما عبور کرده است، تصویری که گمان کردیم می‌توان معنای ژرفِ آن را تا حدودی حدس زد، تصویری که خواستیم آن را همچون یک پرده کنار بزنیم، تا این‌گونه بر

[1] در اپرای «زیگفریدِ» واگنر، پرنده‌ای جنگلی زیگفرید را به صخره‌ای که برونهیلد (Brünnhilde) بر آن آرمیده است هدایت می‌کند.

انگارهٔ نخستینی‌ای که در پسِ آن نهفته است نظری بیندازیم. روشن‌ترین شفّافیّت این انگاره مایهٔ خشنودیِ ما نشد، چرا که به نظر می‌رسید به همان اندازه که آشکار می‌گرداند پنهان نیز می‌دارد؛ و در عینِ آنکه با آشکارسازیِ تمثیل‌گونِ خویش، به نظر می‌رسید که عهد کرده است حجاب‌ها را بر دَرَد و چشم‌اندازِ اسرارآمیزِ پسین را نمایان سازد، در آخر باز تنها همان روشناییِ رخنه‌کننده‌ای بود که چشم‌ها را به افسونِ خود دچار می‌کرد، و آنها را از کاوش‌هایی ژرف‌تر باز می‌داشت.

هر آن‌کس که تجربهٔ ناگریز بودن به مشاهده و در عینِ حال، اشتیاقِ حرکتِ به فراسوی مشاهده را نداشته باشد، برایش تصوّر اینکه در حینِ مشاهدهٔ اسطورهٔ تراژیک، این دو فرایند با چه قطعیّت و وضوحی به یکدیگر نزدیک اند و در امتدادِ یکدیگر احساس می‌شوند مشکل خواهد بود. لیک با این حال، تماشاگرانِ زیبایی‌شناسانهٔ حقیقی با من در این قضیه هم‌داستان خواهند بود که در میانِ تأثیراتِ به‌خصوصِ تراژدی، این هم‌گرایی می‌تواند جالب‌توجّه‌ترینِ آنها باشد.

حال اگر این پدیده را که در تماشاگرِ زیبایی‌شناسانه رخ می‌دهد، به فرایندی متشابه در هنرمندِ تراژیک بازگردانی کنیم، این‌گونه می‌بایست سرآغازِ *اسطورهٔ تراژیک* را نیز درک کرده باشیم. او شادی و سرورِ سرشارِ نهفته در نمودها و نگریستن بر آنها را با سپهرِ آپولونیِ هنر سهیم می‌گردد — و در عینِ حال این شادی را نفی می‌کند، و حتّی در حینِ نابودیِ جهانِ عینیِ نمودها خشنودی و رضایتِ به‌مراتب بیشتر را به دست می‌آورد.

مضمونِ اسطورهٔ تراژیک در درجهٔ نخست رویدادی حماسی همراه با تجلیل از قهرمانِ مبارز است. لیک این حقیقت که رنج بُردن در سرنوشتِ قهرمان، دردناک‌ترین پیروزی‌ها، تلخ‌ترین تقابلِ انگیزه‌ها یا به عبارتی تجسّمِ خردِ سیلنوس، یا به تعبیری زیبایی‌شناسانه، تجسّمِ زشتی و ناموزونی، در اَشکال و صورت‌هایی بی‌شمار، با یک چنین شیفتگی‌ای و همواره تجدیدشده و دقیقاً در سرشارترین و جوان‌سال‌ترین دورانِ یک ملّت ارایه گردیده است: این ویژگیِ ذاتاً اسرارآمیز ریشه در کجا می‌تواند داشته باشد، جر آنکه در تمامیِ این‌ها بتوان لذّتی عالی‌تر را باز شناخت؟

اگر هنر صرفاً تقلیدی از واقعیّت‌های طبیعی نباشد بلکه مکمّلی مابعدالطبیعی باشد که برای غلبه بر آن کنارش جای داده شده، پس این حقیقت که در زندگی چیزها تا این اندازه تراژیک هستند به هیچ وجه نمی‌تواند توضیحی مناسب در رابطه با روندِ توسعهٔ یک صورتِ هنری به شمار بیاید. اسطورهٔ تراژیک نیز، تا آنجایی که در کلّ به هنر وابسته است، در این هدفگذاریِ عمومیِ هنر جهتِ فراهم آوردنِ دگردیسی‌ای ماوراءالطبیعی تماماً همکاری می‌کند؛ لیک این اسطوره دقیقاً قرار است چه چیزی را دگرگون کند، وقتی جهانِ نمودها را رو به سوی انگاره‌ای از یک قهرمانِ رنجور سوق می‌دهد؟ کمتر از هر چیز «واقعیّتِ» جهانِ نمودها را دچار دگردیسی می‌کند، چرا که مستقیم رو به سوی ما آواز بر می‌دارد که: «به اینجا بنگر! مستقیم به اینجا بنگر! این است زندگانیِ تو! این است دستِ زمان بر ساعتِ هستیِ تو!»

و آیا اسطوره این زندگانی را به ما نمایش می‌دهد تا آن را در برابرِ ما دگرگون سازد؟ اگر این‌گونه نیست، پس چه چیزی در ما لذّت و سرورِ زیبایی‌شناسانه بر می‌انگیزد، در حالی که ما اجازه می‌دهیم این انگاره‌ها از برابرِ ما عبور کنند؟ من از شادی و سرورِ زیبایی‌شناسانه پرسش می‌کنم و نیک بر این مسأله واقف‌ام که بسیاری از این انگاره‌ها، افزون بر این، گاه می‌توانند لذّت‌هایی اخلاقی نیز ایجاد کنند، به عنوانِ مثال در قالبِ ترحّم یا پیروزیِ اخلاقی. لیک هر آن‌کس که قصد دارد صرفاً تأثیری تراژیک را از این بنیان‌های اخلاقی استخراج کند، همچنان که البته برای مدّت‌هایی بس مدید در زیبایی‌شناسی مرسوم بوده است، نمی‌بایست یک چنین تصوّری داشته باشد که با این اقدامِ خود برای هنر که در اقلیمِ خود بیش از هر چیز خلوص را اقتضا می‌کند کاری انجام داده است. به منظورِ ارایهٔ توضیحی در بابِ اسطورهٔ تراژیک، پیش از هر چیز نیاز است که فرد به جستجوی شادمانیِ مختصِ آن در سپهری خالصاً زیبایی‌شناسانه بپردازد، بی آنکه

بخواهد به وادیِ ترحّم، ترس و چیزهای اخلاقاً متعالی نزدیک شود. چگونه چیزی زشت و ناموزون، یعنی مضمون و محتویِ اسطورهٔ تراژیک، می‌توان لذّت و سروری زیبایی‌شناسانه را بر انگیزد؟

در اینجا ضروری است که با پرشی متهوّرانه به داخلِ مابعدالطبیعه‌ای هنری جست بزنیم، در عینِ آنکه من نیز جملهٔ پیشینِ خود را تکرار می‌کنم، مبنی بر اینکه هستی و جهان تنها در قالبِ پدیده‌ای زیبایی‌شناسانه موجّه به نظر خواهند رسید. در همین معنا است که اسطورهٔ تراژیک می‌باید ما را به این باور برساند که حتّی چیزهای زشت و ناموزون نیز بازی‌هایی زیبایی‌شناسانه هستند، که اراده در فزونیِ جاودانِ شادی‌های خویش به آن سرگرم است. لیک مسیری مستقیم نیز جهتِ فهمِ تمام‌وکمالِ این پدیدهٔ نخستینیِ هنرِ دیونیسی، که درکِ آن بسیار مشکل است، و قادر ساختنِ فرد به فهمِ دقیق و بلافصلِ آن از طریقِ معنای اعجازانگیزِ *ناسازواریِ موسیقایی* وجود دارد؛ این‌گونه که موسیقی، هم‌دوش با جهان، در کلّ تنها چیزی است که می‌تواند برای ما روشن سازد که وقتی گفته می‌شود توجیهِ جهان همچون پدیده‌ای زیبایی‌شناسانه، منظور چیست. شادمانی و سرورِ برخاسته از اسطورهٔ تراژیک منشَئی مشابهِ حس‌ّانگیزیِ شادمانه‌ای دارد که ناسازواریِ موسیقایی در آدمی بر می‌انگیزد. عناصرِ دیونیسی، همراه با لذّتِ نخستینیِ آن که حتّی در درد و رنج نیز قابلِ احساس است، زهدانِ مشترکی هستند که موسیقی و اسطورهٔ تراژیک از آن زاده می‌شوند.

بنابرین آیا می‌توان گفت که ما مسألهٔ غامضِ تأثیرِ تراژیک را با یاری گرفتن از ناسازواریِ موسیقایی به‌واقع بسی ساده‌تر کرده‌ایم؟ چرا که هم‌اکنون نیک فهمیده‌ایم که این در تراژدی چه معنا می‌دهد که بخواهیم همچنان به نگریستن ادامه دهیم، و در عینِ حال مشتاقِ چیزی فراسوی آن چیزی باشیم که شاهدِ آن هستیم. ما باید استفادهٔ هنری از ناسازواریِ موسیقایی را صرفاً همچون این حقیقت در نظر بگیریم که در این وضعیّتِ ما همچنان مایل به شنیدن هستیم، و در عینِ حال سخت مشتاق‌ایم که به فراسوی آنچه می‌شنویم حرکت کنیم.

آن تلاش و تکاپو برای بی‌نهایت، آن پر زدن‌های اشتیاق، که در پیوند با عالی‌ترین شادمانی در واقعیّتی به‌روشنی ادراک‌شده قرار دارد، تمامیِ این‌ها به یاد ما می‌آورد که در این دو وضعیّت می‌باید به بازشناسیِ پدیده‌ای دیونیسی بپردازیم، پدیده‌ای که فرو پاشاندن و نابودیِ بازیگوشانهٔ جهانِ تشخّص را همچون فورانِ شادی و سرورِ نخستینی بر ما نمایان می‌سازد، به شیوه‌ای مشابهِ هراکلیتوسِ تیره‌گون، که نیروهای سازندهٔ جهان را به کودکی قیاس می‌کند که بازیگوشانه به چیدنِ سنگ‌ها و ساختنِ تل‌های شنی در گوشه‌وکنار مشغول می‌شود و سپس تمامیِ آنها را از هم فرو می‌پاشاند.

و از همین رو، به منظورِ انجامِ برآوردی صحیح در بابِ ظرفیّتِ دیونیسیِ یک ملّت، نمی‌باید تنها دربارهٔ موسیقیِ آنان بیندیشیم، بلکه می‌باید در بابِ اسطورهٔ تراژیکِ آنان نیز همچون دوّمین ویژگیِ آن ظرفیّت تأمّل کنیم. با نظر به روابطِ بسیار تنگانگی که میانِ موسیقی و اسطوره وجود دارد، به شیوه‌ای مشابه می‌توان اینچنین استنباط کرد که تباهی و محرومیّتِ یکی از آنها به زوالِ آن دیگری ارتباط پیدا خواهد کرد؛ اگر به‌راستی اینچنین است که به واسطهٔ بی‌مایه‌سازیِ اسطوره، ظرفیّت‌های دیونیسی نیز رو به نقصان می‌گذارند. لیک با نظر به این دو عنصر، بررسیِ روندِ توسعهٔ هویّتِ آلمانی شکّی برای ما باقی نخواهد گذارد که: در اپرا و همچنین در هویّتِ انتزاعیِ هستیِ بدونِ اسطورهٔ ما، در هنری که در پیکرهٔ سرگرمی محو گشته است، و همچنین در زندگانی‌ای هدایت‌شده به واسطهٔ تصوّرات، آن طبیعتِ غیر هنری و به همان اندازه زندگی‌کُشِ خوش‌بینیِ سقراطی به یک‌باره نمایان می‌گردد.

لیک با وجودِ این، نشانه‌هایی وجود دارند که علی‌رغم تمامیِ این موارد، حکایت از آن دارند که جانِ آلمانی در سلامت، ژرفا و نیروی دیونیسی‌ای شکوهمند، و آسیب‌ناپذیر همچون شوالیه‌ای غرقه در خواب در دلِ مغاکی دسترس‌ناپذیر، آرمیده است و گرمِ رؤیاهای خویش است. و از دلِ همین مغاک است که ترانه‌ای دیونیسی رو به سوی ما زمزمه‌گر است، تا

این‌گونه به ما بفهماند که این شوالیهٔ آلمانی هنوز هم در رؤیاهای شادمانه و متینِ خویش خوابِ اسطورهٔ دیونیسیِ دیرپای خود را می‌بیند. اجازه ندهیم که کسی باور کند جانِ آلمانی برای همیشه موطنِ اسطوره‌ای خویش را از کف داده است، حال آنکه او هنوز هم به‌روشنی آوای پرندگانی را که از موطنِ او سخن می‌گویند درک می‌کند. روزی فرا خواهد رسید که او در طراوتی صبحگاهی از خوابِ عمیقِ خود سر بلند خواهد کرد. سپس هیولاها را خواهد کُشت، و شیطانکِ عیّار را نابود، و برونهیلد را از خواب بیدار خواهد کرد — و حتّی سرنیزهٔ ووتان[1] نیز قادر نخواهد بود که سدِّ راهِ او شود.

دوستانِ من، شمایانی که به موسیقیِ دیونیسی ایمان دارید، شما نیز می‌دانید که تراژدی برای ما به مثابهِ چیست. ما در آن اسطورهٔ تراژیک را باز–زاییده‌شده از موسیقی در اختیار داریم — و در آن می‌توانیم به هر چیز امیدوار باشیم و هر آنچه را که ناراحت‌کننده است به دستِ فراموشی بسپاریم. با این حال، دردناک‌ترین چیز برای تمامیِ ما این است — ذلّتِ طولانی مدّتی که نبوغِ آلمانی در پسِ آن، جدا–افتاده از خان‌ومانِ خویش، زندگانی را در خدمتِ آن شیطانکِ عیّار گذرانیده است. شما سخنانِ مرا در می‌یابید — همچنان که امیدهای مرا نیز هنگامی که نوشته‌ام را به پایان می‌بَرَم در خواهید یافت.

۲۵

موسیقی و اسطورهٔ تراژیک به یک اندازه تجلّی‌ای از ظرفیّت‌های دیونیسیِ یک ملّت اند و از یکدیگر جدایی‌ناپذیر. هر دوی این عناصر از اقلیمی هنری که در فراسوی اقالیمِ آپولونی جای گرفته است سر بر آورده‌اند. هر دو به دگردیسیِ قلمرویی منتج می‌شوند که در دلِ آکوردهای[2] سرخوشانهٔ آن، ناسازواری و انگاره‌های دهشتناکِ جهان، شادمانه محو می‌گردند. هر دو با گزشِ ناخشنودی به بازی در می‌آیند، و بر نیروی بی‌حدّواندازهٔ هنرهای جادویی‌شان اتّکا می‌کنند. و از طریقِ این بازی حتّی هستیِ «ناکامی‌های جهان» را نیز موجّه جلوه می‌دهند. در اینجا است که عناصرِ دیونیسی در قیاس با عناصرِ آپولونی خود را همچون نیروی هنریِ جاودان و نخستینی نمایان می‌سازند، که معمولاً سرتاسرِ جهانِ نمودها را به هستی فرا می‌خواند. در این میان، وجودِ وهمی دگرگون‌کننده و تازه برای حفظِ جهانِ زنده و پویای تشخّص ضروری می‌نماید. اگر بتوان تصوّر کرد که ناسازواری صورتی انسانی به خود گیرد – و یک انسان جز این چه چیزِ دیگری تواند بود؟ – پس این ناسازواری برای آنکه قادر به ادامهٔ حیات باشد، نیازمندِ وهمی شگفت‌انگیز خواهد بود، که ماهیّتِ بنیادینِ آن را در لفّافه‌ای از زیبایی فرو بپوشاند. این است غایتِ هنریِ حقیقیِ آپولون، که به نامِ او تمامیِ آن وهم‌های بی‌شمارِ نمودهای چشم‌نواز را گرد هم جمع می‌آوریم، نمودهایی که در هر لحظه هستی را در نظرِ ما سزاوارِ زیستن جلوه می‌دهند، و ما را رو به سوی تجربهٔ لحظه‌ای از پسِ لحظه‌ای دیگر به پیش می‌بَرَند.

لیک در این فرایند، تنها آن مقدار از این بنیانِ هستی، از آن بسترِ سنگیِ دیونیسیِ جهان، قادر خواهد بود که به آگاهیِ اشخاصِ بشری وارد شود، که پیشتر توانسته باشد توسّطِ نیروی آپولونیِ دگردیسی مغلوب شود، به گونه‌ای که هر دوی این برانگیزاننده‌های هنری ناگزیر شده باشند که نیروهای خود را در تناسبی شدیداً متقابل مطابق با قانونِ عدالتِ جاودان نمایان سازند. هر آنجا که نیروی دیونیسی، همچنان که در حالِ تجربهٔ آن هستیم، شدیداً بی‌پروا سر بر می‌آورد، آپولون نیز می‌بایست در همان حین، نهفته در یک پاره ابر، بر ما هبوط کرده باشد. شاید نسلِ بعد سرشارترین تأثیراتِ زیبای او را نیک به چشم بنگرد.

---

[1] Wotan ووتان و دخترش برونهیلد از شخصیّت‌های اپرای چهارگانهٔ واگنر به نامِ «حلقهٔ نیبلونگ» هستند. شیطانکِ عیّار نیز شخصیّتی است در این اثر که محافظِ گنجینهٔ «طلای راین» است.

[2] آکورد به نواختنِ هم‌زمانِ چند نُت در موسیقی اطلاق می‌شود. این پدیده معمولاً در سازهای زهی و کلاویه‌دار دیده می‌شود.

لیک ضرورتِ این تأثیر موضوعی است که هر انسانی از طریقِ شهودِ خویش در کمالِ اطمینان آن را لمس می‌کند، اگر او حتّی برای یک بار، ولوّ در عالمِ رؤیا، خود را در زندگانیِ یونانیانِ باستان احساس کرده باشد. همچنان که او در زیرِ ستون‌های بلندِ ایونی پرسه می‌زند، خیره به افق‌هایی که با خطوطی خالص و والا متمایز گشته‌اند، همراه با انعکاسی از صورت دگرگون‌شدهٔ او بر مرمرینه‌های پُرتلألوِ اطراف، و مردمانی که پیرامونِ او مؤقّرانه گام می‌زنند یا با ظرافت در حرکت اند، و آواهایی با طنینِ خوش‌آهنگ، و گفتگوهایی با ایماها و اشارت‌هایی موزون – در مواجهه با یک چنین جریانِ مداومی از زیبایی، آیا او نمی‌بایست دستانِ خویش را رو به سوی آپولون دراز کند و این‌گونه فریاد بر آورد: «مردمانِ برکت داده‌شدهٔ یونان! دیونیسوس در میانِ شما می‌بایست تا چه اندازه عظیم باشد، اگر ایزدِ دلفی را گمان این است که برای شفای جنونِ دیتیرامبیِ شما، جادویی اینچنین ضروری است!» به هر روی، در پاسخ به شخصی با حسّ‌وحالی اینچنین، آتنی‌ای کهنسال، خیره به او با چشمانِ والای آیسخولوس، ممکن است این‌گونه لب به سخن بگشاید که: «لیک، تو ای بیگانهٔ عجیب، این را نیز بگو که: این مردمان تا چه اندازه می‌بایست رنج کشیده باشند، تا توانسته‌اند اینچنین زیبا شوند! لیک هم‌اکنون با من به تراژدی بیا و همراه با من در معبدِ این هر دو ایزد قربانی کن!»

پایان ترجمه
یکشنبه – ۱۳۹۷/۴/۳۱

